This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

820.6
S93
no.9

B 1,185,363

ENGLISCHEN PHILOLOGIE.
GEBEN VON LORENZ MORSBACH
IX

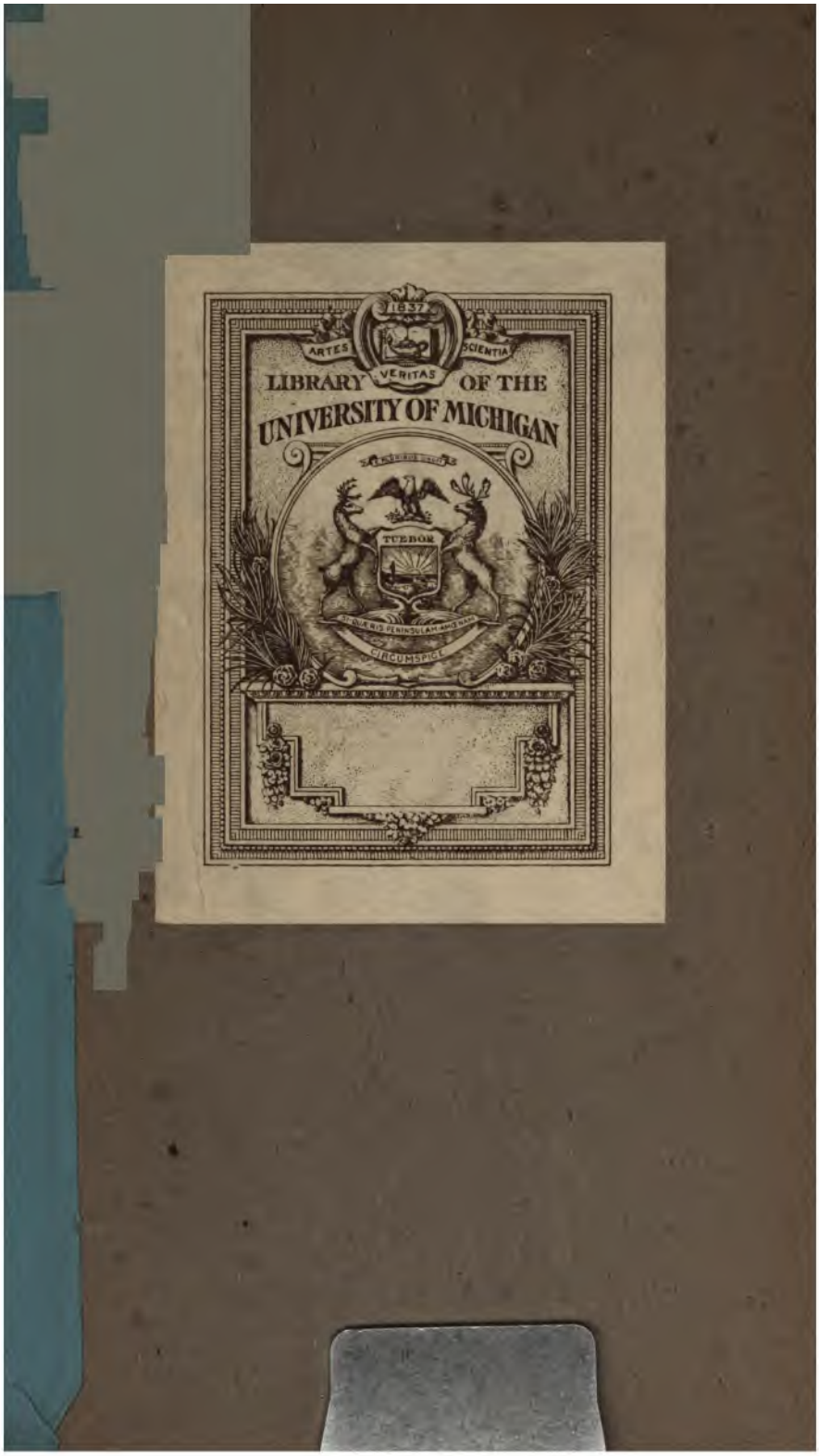
STUDIEN

ÜBER

DIE STOFFLICHEN BEZIEHUNGEN DER ENGLISCHEN KOMÖDIE ZUR ITALIENISCHEN BIS LILLY

VON

LEVIN LUDWIG SCHÜCKING


1837
ARTES
SCIENTIA
VERITAS
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
TUEBOR
CIRCUMSPICE

820.
S93
No. 9

STUDIEN

ZUR

ENGLISCHEN PHILOLOGIE

HERAUSGEGEBEN

VON

LORENZ MORSBACH

O. Ö. PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT GÖTTINGEN

HEFT IX

LEVIN LUDWIG SCHÜCKING

STUDIEN ÜBER DIE STOFFLICHEN BEZIEHUNGEN DER ENGLISCHEN KOMÖDIE ZUR ITALIENISCHEN BIS LILLY

HALLE A. S.

MAX NIEMEYER

1901

STUDIEN

ÜBER

DIE STOFFLICHEN BEZIEHUNGEN DER ENGLISCHEN KOMÖDIE ZUR ITALIENISCHEN BIS LILLY

VON

LEVIN LUDWIG SCHÜCKING

HALLE A. S.
MAX NIEMEYER
1901

Vorwort.

Der nachfolgende Versuch entsprang, der Anregung des Herrn Professors Morsbach folgend, dem Wunsche nach einer zusammenhängenden Darstellung dessen, was die reife englische Komödie zu Shakespeares und Ben Jonsons Zeit ihrer älteren italienischen Schwester verdankt. Dazu war zunächst eine nicht immer dankbare Untersuchung ihrer Jugendgeschichte nach dieser Richtung notwendig. Einzelne neue Ergebnisse daraus hofft die nachfolgende Arbeit zu bringen. Dass in ihr auch dem Zweifelhaften und dem nur möglicherweise dem Italienischen Entnommenen Raum gegönnt ist, bedarf der Entschuldigung aus einer zum wenigsten angestrebten grösseren Vollständigkeit.

London, im Juni 1901.

D. V.

I. Kapitel.

Einleitung. — Fragliche Beziehungen.

Die Einflüsse aus Italien, die das englische Theater im sechzehnten Jahrhundert erfahren hat, bilden einen Teil der grossen Geistesströmung, die von Jahrzehnt zu Jahrzehnt wachsend über die Alpen geflutet war. Hatte sie früher nur die führenden Geister wie etwa Meister Chaucer ergriffen, so war mehr denn ein Jahrhundert später der ganze Hof des lebensfrohen Heinrich VIII. schon vom Renaissancegeiste beherrscht. In einer Zeit, die sich besonders an schönen und neuen Formen erfreute, die ein Bedürfnis nach Prunk und Farbe empfand, wie es selten so in Tracht und Zier zum Ausdruck gekommen ist, in der, wie wir es gelegentlich erfahren,[1]) sich der Schneider seine Modelle vom Maler zeichnen liess, brauchte man künstlerische Vermittler des neuen südlichen Geschmackes. So finden wir denn auch schon 1527 am Hofe Italian painters aufgeführt[2]) und an anderer Stelle eine Reihe gleichfalls wälscher Namen als die von mynstrells; „an Italian, a poete" hatte schon im zehnten Jahre der Regierung König Heinrich VII. die wenig königliche Summe von 1 £ bekommen. Bei Benvenuto Cellini hören wir gelegentlich von einem Bildhauer Torrigiani, der Florentiner Gehülfen sucht, um ihn bei den „grossen Werken von Erz" zu unterstützen, mit denen er vom englischen König beauftragt ist;[3]) später erscheint gar die italienische

---

[1]) Siehe den Prolog zu Lilly's Midas herausg. von Fairholt in den works, London 1858.

[2]) Collier, The history of Engl. Dram. Poetry and Annals of the Stage. L. 1879, S. 100, S. 84, S. 51.

[3]) Uebers. v. Goethe. 3. Kap. Der italienische Künstler spricht wenig anerkennend von seiner Adoptivheimat und seinen Händeln „mit den Bestien, den Engländern".

Sprache am Hofe so geläufig, dass Gioseffo Lupo „an instrumental performer“ und einige Landsleute[1]) in italienischer Sprache an den Hof ein Bittgesuch richten können.[2]) Das Auftreten dieser Musikanten selber ist wichtig für die Vermutung, „dass sich schon am Anfang des XVI. Jahrhunderts mit den englischen Komödiantentruppen italienische Musiker zu gemeinsamem Streben verbunden hätten,“[3]) wie es später auf dem Festlande thatsächlich der Fall war. Durch solche Verknüpfung, wenn sie stattfand, war immerhin ein Weg zur Beeinflussung geboten. Dem Interesse an der fremden italienischen Kunst bot zur selben Zeit eine umfangreiche Uebersetzungsliteratur, die sich kein Werk von Wert entgehen liess, Nahrung, und die fast zum guten Ton gehörigen Reisen vornehmer Leute nach dem Lande jenseits der Alpen thaten das ihrige zur Vermittlung der fremden Kunsterzeugnisse und des fremden Geschmacks. So waren auch zum Einfluss auf denjenigen Teil englischer Kultur, den wir zunächst betrachten wollen, das Drama und zwar vorerst die Komödie, die Wege genugsam geebnet.[4]) — Werfen wir zuerst einen kurzen Blick auf die italienische Komödie jener Zeit.

In Italien war schon um die Wende des XV. zum XVI. Jahrhundert im engen Anschluss an die grossen Vorbilder des Plautus und Terenz die Komödie emporgeblüht. Ariosto's Suppositi (1509), des Kardinals Bibbiena ungefähr gleichzeitige Calandria (1513), des grossen Staatsmanns Macchiavelli Mandragola (um 1519) bezeichnen einen Höhepunkt, über den das komische Schauspiel nie herausgekommen ist. Technisch geschult an der römischen Komödie war die moderne doch von Anfang an leidlich neue Wege gegangen, die freilich den alten bewährten nicht gar zu fern lagen; sie hatte selbst beobachtet, suchte nun ihre Zeit wiederzugeben und ihr, um den im Schrift-

---

[1]) Wie zweifelhafter Natur diese Italiener im Auslande zu jener Zeit fast ausnahmslos waren, dafür siehe F. W. Barthold: Die geschichtlichen Persönlichkeiten in Casanovas Memoiren, Berlin 1846, S. 30 ff.

[2]) Collier a. a. O. S. 278.

[3]) So E. Mentzel: Gesch. der Schauspielkunst in Frankfurt a. M. im Archiv für Frankfurts Geschichte u. Kunst. Frankfurt 1882, S. 47.

[4]) Siehe auch dafür Murray: The influence of Italian upon English literat. during the 16th and 17th centuries, Cambridge 1886 passim.

tum jener Tage immer wiederkehrenden Vergleich zu gebrauchen, den Spiegel vorzuhalten. Die Komödiendichter der folgenden Jahrzehnte folgten den Spuren ihrer Vorgänger. In immer neuen Anordnungen werden die alten Motive ineinander verschlungen: Bei der Plünderung Roms (1527) ist ein Mädchen verschwunden, anderswo ist es aufgewachsen und in Liebe zu einem jungen Mann entbrannt; ein alter Pantalon hat seine unreine Leidenschaft auf sie geworfen, im letzten Augenblick stellt er sich als ihr Vater heraus. — Ein eifersüchtiger Alter hütet ängstlich seine Frau, ein junger Mann liebt sie schwärmerisch und macht in den vier folgenden Akten Mittel und Wege ausfindig, sich ihr zu nahen und mit ihr den Gatten zu betrügen. — Väter, die ihre Söhne besuchen wollen, werden, weil sie im ungeeignetsten Augenblick kommen, von diesen verleugnet. — Mädchen erscheinen als Männer, Männer als Mädchen verkleidet, die zweifelhaften Verwicklungen sind die Folge. — Nekromanten und Parasiten treiben ihr Unwesen mit Zaubereiversprechen und Schmeicheleien — das sind einige der ewig wiederkehrenden Lustspielmotive jener Entwicklung, in der Peter Aretin, der grösste Pamphletist Italiens schon einen Niedergang bedeutet, den der fruchtbare Cecchi (1518—1587) nicht aufhält. Die Technik wird schlechter, die Figuren immer mehr typisch, und nur noch die Neuverarbeitung von Altem giebt dem „witzigen Kopf", den Lessing dem Genie gegenüber so niedrig stellt, da zu thun, wo das letztere fehlt. War schon von jeher der enge Anschluss an die klassische Tradition von Nachteil für die Erfassung des Volkstümlichen durch die moderne Komödie gewesen, so wird es jetzt gelegentlich ausgesprochen,[1]) dass die Komödie in die Hände der Pedanten gefallen sei; allegorisches Rankenwerk überwuchert in den Zwischenakten mit unvolkstümlich mythologischen Anspielungen die Handlung, und schliesslich tritt als eine notwendige Gegenbewegung die commedia dell' arte, das Stegreiflustspiel hervor. Es verlangt keine tiefere Bildung, seine lazzi sind auch dem Unbegabtesten verständlich, sein Wesen beruht im flotten Spiel, in der Augen-

[1]) In dem bekannten Prolog zu Grazzini's Strega: (commedie Venedig 1582) Viene che la poesia italiana, toscana volgare, o fiorentina, ch' ella sia, è venuta nelli mani di pedanti.

blickskomik und Augenfälligkeit der Handlung und deren Intrigue. Seine Gespräche ermüden nicht, sondern bilden nur die Erklärung zu Handlungen. So zieht die Stegreifkomödie aus und erobert im übrigen Europa Boden; die dankbaren Motive der commedia erudita sind auch ihr eigen, desgleichen die glücklichen Figuren — in ihrem dramatischen Spielplan kommt alles zu Worte, was von Wirkung ist. — Eben dieser Gemeinsamkeit der Motive halber fällt es auch bisweilen schwer, den Ursprung solcher Teile in der englischen Komödie, die auf italienisches Vorbild weisen, bestimmt als hierher oder dorther entlehnt darzuthun.

Die englische Komödie steht ja nun freilich in ihren Anfängen in hervorragendem Masse unter dem Eindruck der römischen des Plautus und Terenz, wie die Tragödie sich an den Dramen des Seneca bildet. Die kompositionelle Behandlung, vornehmlich die eigentliche Konstruktion wird zunächst im Sinne des römischen Vorbildes angestrebt, eine Eigenheit, die ja auch dem italienischen Lustspiel zu Grunde liegt, in dem die Handlung stets in wenigen Stunden, höchstens einem Tage ohne Szenenwechsel vor sich geht. Die Motive im englischen Lustspiel werden allerdings, wie wir sehen werden, aus dem italienischen desto häufiger übernommen, ja mitunter werden ganze Stücke in die eigene Sprache verpflanzt, nachdem sie oberflächlich überarbeitet worden. Diese Umgestaltung ist uns doppelt interessant, weil sie heimische Kunst der fremden an die Seite stellt und ihren mehr oder minder beträchtlichen Abstand aufzeigt.

In der Reihe der aus der Fremde übernommenen Stücke gebührt die vorderste Stelle einem Drama, von dem man verschiedentlich geglaubt hat, es sei auf italienischem Wege eingewandert, der tragicomedy nämlich of *Calisto and Melibaea.* Schon Ward[1]) hat die Ansicht geäussert, das 1499 zu Burgos in Spanien erschienene Stück, dessen einundzwanzig Akte in alle europäischen Sprachen, auch verschiedentlich in das Italienische übersetzt sind, sei der englischen Kenntnis von Italien her vermittelt worden, und neuerdings ist seine Angabe durch

---

[1]) Ward, A history of Engl. Dram. Lit., London 1899.

Underhill[1]) wiederholt worden. Dieser führt das englische Stück in einer Notiz mit Bestimmtheit auf die italienische Bearbeitung von Ordonez zurück. Demgegenüber haben ten Brink[2]) und Wülcker[3]) das Stück immer unmittelbar dem Spanischen entlehnt sein lassen. Eine Entscheidung der Frage würde erst durch eine Untersuchung des Verhältnisses der drei Fassungen zu einander zu gewinnen sein,[4]) nur wäre eine italienische Bearbeitung überhaupt, die der englischen im wesentlichen entspräche, schon a priori im höchsten Grade unwahrscheinlich. Soweit die Handlung die Nebenpersonen angeht, ist sie in der englischen Bearbeitung völlig unvermittelt abgebrochen. Diese Vernachlässigung sämtlicher Figuren ausser der Melibea entspringt dem Umstande, dass die Technik des Bearbeiters völlig die der Moralitäten ist. Bemühte sich das spanische Schauspiel, eine sittliche Wirkung aus den Folgen der Handlungen auf die Handelnden aufzuweisen, so kümmert sich der Bearbeiter nur um eine Figur, um die sich deshalb alles dreht. Alle anderen Gestalten pflegen ja in der Moralität nur figürlich gleichgültige Prinzipien zu verkörpern und schliesslich wird das geprüfte Mankind-Melibea nach arger Fehle doch wieder in die Arme von Vater Mercy-Danio geführt. Moralitätisch ist auch die Exposition, die mit einem Monolog der Melibea beginnt statt des Dialogs im spanischen Stück. Als später die Kupplerin Celestina auftritt, da beginnt auch sie im Gegensatz zum spanischen Stück mit einem langen Selbstgespräch und sagt nach der Begrüssung zum Publikum: „Celestina, of truth, my name is to call." Es ist dieselbe Form, in der Mercy in der Moralität Mankind sich dem Zuschauer vorstellt: „Mercy is my name." — Zur Zeit der Abfassung dieses Stückes war

---

[1]) J. G. Underhill, Spanish Literature in the England of the Tudors, New York 1899, S. 375.

[2]) Geschichte der Englischen Litteratur II, Strassburg 1893, S. 494 ff., daselbst auch der Inhalt.

[3]) Gesch. d. Engl. Litt. Leipzig u. Wien 1896, S. 205. Wenn Wülcker sagt: „Freilich verfuhr der englische Dichter ganz unbefangen mit seiner Vorlage, machte er doch aus dem tragischen Stücke des Spaniers ohne Bedenken ein lustiges", so trifft das nicht zu.

[4]) Vgl. die demnächst erscheinende Arbeit von Anselm-München darüber und über die ältesten Texte und Neuausgaben Litt. Blatt XXII 1901, Sp. 19 ff.

die Technik des italienischen Dramas weiter vorgeschritten, als dass unter diesen Umständen an eine blosse Uebertragung des technisch so unvollkommenen englischen Stückes aus einer italienischen Bearbeitung auch nur einen Augenblick zu denken wäre. Ebensowenig deutet auf italienische Herkunft, dass dem Stück ein Prolog in Stanzen vorausgeht, der die Worte Franciscus Petrarcus, the poet laureate an der Spitze trägt, die Kenntnis der grossen italienischen Dichter gehörte zu jener Zeit zum englischen Bildungsbestande.

Ungefähr gleichzeitig [1]) mit der Celestinertragödie erschien das Enterlude *Thersites*, bezeichnet: This Enterlude folowynge dothe declare howe that the greatest boesters are not the greatest doers. In diesem Stück, dessen gänzliche technische Unbeholfenheit auffällt, sieht man eine Anlehnung an die Antike, durchsetzt mit heimatlichen Elementen.[2]) In Wirklichkeit scheint es sich zum grossen Teil einer internationalen komischen Tradition anzuschliessen, deren Heimat im letzten Grunde das plautinische Rom ist. Da wir in Italien einer ersichtlichen Parallelerscheinung zu einem Motiv des Thersites begegnen, müssen wir die Handlung des Stückes kurz betrachten.

Thersites lässt sich von Mulciber Waffen anfertigen, um in den Krieg zu ziehen und prahlt furchtbar, niemand werde ihm gewachsen sein. Seine Mutter kommt dazu und fleht ihn an, von seinem blutdürstigen Unternehmen abzulassen. Grossprecherisch weist er die ganz Verzweifelte ab. Eine Schnecke erscheint und kriecht auf ihn zu; erschrocken flüchtet er zurück. Da kommt ein Soldat herzu und sieht, wie er gegen die Schnecke, die schliesslich erschreckt die Hörner einzieht, das Schwert zückt. Der Soldat geht auf seine erneuten Prahlereien ein und ficht mit ihm, entsetzt verbirgt er sich hinter seiner Mutter: „Tausend Reiter verfolgen mich.“ — Der kleine Telemach

---

[1]) Calisto und Melibaea ist gedruckt bei Joh. Rastell. Der letzte datierte Druck aus dessen Offizin (siehe Encyc. Britt.) erschien 1533. Da indes Rastell erst 1536 starb, kann das undatierte Stück, worauf verschiedene Anzeichen deuten, getrost später, als bisher angenommen (1530), gesetzt werden.

[2]) Vgl. ten Brink a. a. O. II 493 ff., Graf, Der Miles gloriosus im engl. Drama. Rostock Diss. 1891, S. 18 ff. Dr. O. Fest, Der Miles gloriosus in der französ. Komödie, Münchner Beitr. XIII, Erlangen und Leipzig 1897.

kommt mit einem Briefe von Vater Ulisses: die Mutter des Thersites soll dem Knaben die Würmer vertreiben; erst auf die Drohungen des Sohnes spricht sie ihren Wurmsegen. Nachdem der Kleine und die Mutter abgegangen, erwägt Thersites, ob er die Alte nicht totschlagen soll. Schliesslich jagt ihn der Miles davon.

Eine der Situationen dieses Stückes [1]) findet sich sehr ähnlich in der Komödie des Antonfrancesco Grazzini: La Strega wieder. In diesem bereits oben angezogenen Stück [2]) tritt im dritten Akt, in der ersten Szene ein Bramarbas Taddeo auf. Nachdem er furchtbar geprahlt, fällt ihm eine melagrància, eine Pomeranze, auf den Kopf. Ohime, ruft er, io son morto. Farfanicchio (sein Diener): Che è stato Padrone? Taddeo: Io son ferito à morte. Una archibugiata nelle tempie. Diesen Helden, der aus der Mücke einen Elefanten macht, wie Thersites, der beim Anblick der Schnecke ausruft:

> But what a monster do I see now
> Coming hitherward with an armed brow!
> What is it? ah it is a sow!

nimmt seine Mutter ernst, wie es jene des Thersites thut und beschwört ihn (IV, 3), von seinen Kriegsgedanken abzulassen, ein Motiv, das sich scheinbar in der englischen und französischen Bramarbasliteratur bis 1537 nicht findet.

> Ohime, figliuol mio dolce, temperati temperati . . .
> Eh, eh, figliuolo mio, ascolta, chi ti ricorda il tuo bene, e la tua salute.

Aehnlich Thersites:

> Mater: My own sweet son, I kneeling on my knee
> And both my hands holding up to thee
> Desire thee to cease and no battle make
> Call to thee patience and better ways take.

Da die Strega jünger als Thersites ist, müsste eine gemeinsame Quelle der italienischen Szene und des englischen Motivs — wenn man nicht an beiden Orten selbständige Entwicklung annehmen will — in der Bramarbastradition liegen. In der That nimmt Stoppato [3]) gerade für diese Figur des Taddeo an,

---

[1]) Siehe zu einer andern die sehr ähnliche Parallele bei Fest a. a. O. S. 23 ff., wo der Bramarbas sich vor einer Vogelscheuche entsetzt.

[2]) Siehe S. 3.

[3]) Stoppato, La commedia popolare in Italia, Padova 1887, scharf kritisiert von V. Rossi im Giornale storico vol. IX S. 279—297.

sie sei von Grazzini aus der Volkstradition, der commedia popolare entlehnt. Er fasst den Taddeo als capitano-Figur auf, und nimmt von dieser an, che non imitandolo la commedia erudita dalla commedia latina, lo prese affatto dalla commedia popolare italiana. Ob wir uns nun dem Glauben an die vielbestrittene These, eine solche commedia popolare habe durch das ganze Mittelalter bestanden, anschliessen, oder mit Creizenach[1]) einen Abbruch der dramatischen Tradition der Antike auf allen Gebieten annehmen, so hindert uns doch nichts, an das internationale Wandern der Bramarbasfigur zu glauben, im Gegenteil lässt manches vermuten, dass gewisse Motive grobschlächtiger Komik sich welttümlich verbreiteten. Mit Recht hat Dieterich[2]) auf die Hahnenfedern bezw. den Hahnenkamm hingewiesen, die dem Ur-Pulcinella sowohl wie den Shakespeareschen Narren eigentümlich sind,[3]) die roten Hahnenfedern trägt übrigens wunderlicherweise auch der capitano innerhalb und ausserhalb Italiens.[4])

Eine Bramarbasfigur ganz nach antikem Muster bringt in der Folge Nicholas Udall's *Ralph Roister Doister* (um 1552).[5]) Da der Verfasser sich ganz an die Komödie des Plautus und Terenz hält, so fliesst in seinen Figuren wohl kaum etwas von dem Blute italienischer Komödiengestalten. Es sei denn, dass man Madge Mumblecrust, die Amme, die der Vermittlung einer kleinen geheimen Liebesbotschaft nicht durchaus abgeneigt ist,

---

[1]) Creizenach, Geschichte des Neuern Dramas I, Halle 1893, S. 1 u. 386.

[2]) Dieterich, Pulcinella, Leipzig 1897, S. 247 ff. Dass der englische Vice, wie Dieterich S. 268 meint, unter italienischem Einfluss steht, dürfte, obgleich auch Scherer (Deutsche Lit. Gesch.[6], Berlin 1891, S. 392) die „improvisierte italienische Volkskomödie schon im fünfzehnten Jahrhundert auf andere Nationen wirken" lässt, nach L. W. Cushman's eingehender Untersuchung: The Devil and the Vice in the English Dramatic Literature before Shakespeare (Morsbachs Studien, Heft VI), wenigstens für die frühere Zeit als ausgeschlossen gelten.

[3]) Thümmel im Shakespeare-Jahrbuch, Bd. 9, S. 89.

[4]) Graf a. a. O., S. 45: um das Jahr 1577 beschreibt ihn ein Franzose ... rötlicher Filzhut mit einer goldenen Borte versehen, rote Hahnenfedern mit einem Marabutbusch, zusammengehalten durch ein gelbes Band. — Ein Motiv aus der capitano-Komik trifft wohl rein zufällig mit einem solchen im Thersites zusammen. Es heisst von ihm: (Bartoli: Scenari inediti della commedia dell' arte, Firenze 1880, S. XX) La sua spada fu fabricata da Vulcano.

[5]) Vgl. J. W. Hales in Engl. Stud. XVIII, S. 408.

dahin rechnen will. Freilich haben auch die Alten diese Figur, und die balía der italienischen Komödie, wie sie z. B. in Ariostos Suppositi auftritt, pflegt mehr zu konspirieren, als es hier der Fall ist. Wenn Dame Custance, die alle Bewerbungen abschlagende treue Verlobte „aus der römischen Hetäre unter dem Einfluss eines bekannten italienischen Novellenmotivs eine junge, reiche Wittwe geworden ist,[1]) so ist diese Beeinflussung wohl wahrscheinlicher als eine solche von der italienischen Bühne her, wo die junge Wittwe nur selten auftritt. Näher liegt es schon, den Schluss des Lustspiels auf italienische Verwandtschaft zurückzuführen. Nachdem in der Komödie die umfreite Wittib den ungestüm werbenden Roister Doister unsanft und mit Erfolg endgültig zurückgeschlagen hat, nachdem auch ihr treuer Verlobter, Kapitän Goodluck heimgekehrt ist, wird das Stück mit einem fröhlichen Hochzeitsschmaus beschlossen und dazu auch der verschmähte Freier heiter eingeladen, so bös man ihm vorher auch mitgespielt hat. Dieser Schluss ist in der italienischen Komödie nicht ungewöhnlich, während er der lateinischen fremd zu sein scheint. So lädt auch der Stallknecht des conte im marescalco des Peter Aretin (vor 1530) die ganze Komödiengesellschaft zur Hochzeitstafel, so endet desselben Dichters Cortegiana (1537) mit „einem allgemeinen Versöhnungsschmaus von Schelmen und Gefoppten."[2])

Das sind die geringen Spuren, die vielleicht des belesenen Schulmeisters und Dichters Beschäftigung mit italienischer Literatur in seinen Werken zurückgelassen. Schon deutlicher werden die Spuren der fremden Kunst im *Misogonus*[3]) „a mery and pleasaunt comedie". Seine Fabel ist kurz folgende: Philogonus, ein reicher Grundbesitzer zu Laurentium in Italien, hat von seiner verstorbenen Frau einen Sohn Misogonus, der seine Zeit mit Trinken, Huren und Spielen in Gemeinschaft lockerer Vögel wie seiner Diener Oenophilus, Orgelus und des Priesters Sir Johne, eines verkommenen Kaplans, verbringt. Es gelingt dem gebeugten Vater und seinem Freunde Eupelas nicht, bessernd auf den Sohn einzuwirken; bei einem Versuch dazu,

[1]) Graf a. a. O., S. 27.

[2]) Klein, Geschichte des Dramas, Leipzig 1867, IV, S. 522.

[3]) Her. von Brandl in: Quellen des weltlichen Dramas in England vor Shakespeare, Strassburg 1898, 419—490.

als er ihn mit seinen Spiessgesellen und der Hure Melissa bei einer Orgie antrifft, wird er auf das Gröblichste von dem Sohne insultiert, der nach dem Tode seines Vaters dessen Güter sicher zu sein glaubt. Der Hausnarr Cacurgus, den Vater Philogonus für einen ganz harmlosen Halbsinnigen ansieht, bestärkt als heimlicher Verführer den Sohn in seinem Unwesen. Ein dem Gutsherrn zinspflichtiger Bauersmann, Codrus,. der dem Philogonus Hühner bringt, führt die Wendung herbei. Im Verein mit seiner gesprächigeren Gattin Alison bekundet er, dass Philogonus' Gattin einst Zwillinge geboren und den älteren der beiden, Eugonus, auf den Rat eines Weisen gleich nach der Geburt fortgeschickt habe.[1]) Jetzt müsse er erwachsen sein. Der erstaunte ungläubige Vater schickt nach dem Sohn. Vergebens legt Cacurgus Gegenminen, sein Bemühen verläuft im Sande, der Sohn kommt und wird an verschiedenen Körpermalen von denen, die bei der Geburt zugegen gewesen sind, erkannt. In einem heftigen Auftritt stellt sich ihm der nun um alle Hoffnungen betrogene jüngere Bruder entgegen, bis ihn die Verzweiflung packt. Er will sich umbringen, aber des Vaters Diener Liturgus bewegt ihn schliesslich dazu, reuig das Knie vor seinem Vater zu beugen.

Die Motive dieser Fabel sind ausserordentlich verschiedenartig. Einmal ist sie eine Art Umkehrung der Geschichte vom verlorenen Sohn. Dort ist der fortgegangene Sohn draussen verkommen, kehrt verludert in die Heimat zurück, wird freundlich aufgenommen und erregt dadurch den Aerger des sittlich gebliebenen häuslichen Bruders. Hier ist der zu Hause gebliebene Sohn verkommen und der andere kehrt sittlich in die Heimat zurück, um wandelnd auf den ersten einzuwirken. Dann aber hat schon Brandl[2]) auf das Wiederfinden verlorener

[1]) Liegt der Aussetzung des einen Zwillingskindes ein alter Aberglaube zu Grunde, der die Doppelgeburt für unglückbringend hält? Vgl. den Lai von der Esche (ten Brink a. a. O., I, S. 324), wo die Frau eines bretonischen Ritters, die eine benachbarte Freundin wegen einer Zwillingsgeburt der ehelichen Untreue geziehen (!) selbst zwei Mädchen gebiert und eines der Kinder gleich nach der Geburt aussetzen lässt. Auch Brandl a. a. O., S. LXXVIII findet, dass die Fortbringung des Knaben mit einer Heimlichkeit geschieht, „die der Dichter selbst nicht recht zu begründen vermag."

[2]) a. a. O., S. LXXX.

Familienglieder in römischen Komödien wie den Menaechmi, Captivi, Poenulus hingewiesen.

Unter den römischen Komödien, an die eine Anlehnung vorgenommen sein kann, verdient aber wohl den ersten Platz der von ihm nicht erwähnte „Selbstquäler" des Terenz. Dort hat die Gattin Sostrata gleich nach der Geburt ihr Kind Antiphila fortgeschickt, weil ihr Mann Chremes geäussert hatte, ein Mädchen wolle er nicht aufziehen. In ihrem Hause ist nun statt dessen als einziger Sohn Clitipho aufgewachsen, der ein lockeres Leben als zukünftiger Erbe führt, die Hetäre Bacchis unterhält und die Eltern bekümmert. Im Verlaufe der Handlung findet sich Antiphila wieder und der über das Lotterleben seines Clitipho entrüstete Chremes giebt diesem bekannt, er werde all sein Vermögen der wiedergefundenen Tochter vermachen. In dem Charakter des erschrockenen Clitipho tritt daraufhin eine Wandlung zum Guten ein. — Neben dieser Handlung wirken die Einflüsse einer zweiten auf unser Stück ein, die Brandl schon als aus dem Acolastus des Gnaphaeus (1529) stammend erkannt hat.[1]) Brandls eingehende Forschung hat auch schon die Reminiszenzen aus Ariostos berühmten Suppositi, die als ein in England besonders gekanntes Stück erscheinen und uns noch öfter begegnen werden, herausgefunden. In diesem Stück, das an raschem Fluss der Entwicklung und Lebhaftigkeit des Ausdrucks seinesgleichen sucht, bricht der irregeführte Vater Philogono,[2]) der im Hause seines Sohnes von dem dessen Rolle spielenden Diener Dulippo als Unbekannter behandelt und unhöflich abgewiesen wird, in die heftigen Klageworte aus (IV, 8):

Chi mi de' dare ainto? a chi ricorrere
Debbo? poi che costui, ch' io m' ho da tenero
Fanciullo in casa allevato: e havuto l' ho
In luoco di figliuol, di non cognoscermi

---

[1]) a. a. O. Zu 2: „Wie Eupelas dem Philogonus, steht Eubulus dem Vater des Akolastus als treuer weiser Ratgeber zur Seite" u. s. w., möge auch das parallele Verhältnis zwischen Chremes und Menedemus im Terenz erwähnt werden, dem der Acolastus teilweise ja nachgebildet ist.

[2]) Brandl schreibt *F*ilog*a*no. Die Versausgabe der Suppositi, Venedig 1551 liest wie der Misogonus: Philogono, eine Reihe sonstiger Ausgaben *F*ilogono, die Uebersetzung des Gascoigne Philog*a*no. Für diese, für den Zusammenhang der obigen Klage und die verschiedenen Suppositi-Ausgaben siehe weiter unten.

Si finge e voi huomo da ben che toltomi
Per guida havevo e scorta: e persuadevomi
D' aver fatto in perpetuo una amicitia
Con questo servo ribaldo, accordato vi
Sete, e senza guardare a la miseria
In che io mi truovo: vecchio, solo, e povero
Forestiero: o temere Idio che judice
Giusto ogni cosa intende . . .

Diese Klage erinnert lebhaft[1]) an die des Misogonus-Vaters, dem auch der Undank das Herz zerreisst:

Did yow here of man in more miserye then I
Was there ever sily soule that was so contemnede? (II, 5)

Später wird in den Suppositi der Diener Dulippo durch eine Namenserinnerung und ein Körpermal sicher wieder erkannt als Sohn des alten Advokaten Cleandro. Der Name ist „Sophronia". Bei Misogonus tritt dafür „Eugonus" ein. Das Körpermal ist bei Ariosto in der Prosaausgabe un neo di buona grandezza nell' omero sinistro, in der Vers-Bearbeitung un segno rosso simile ad una mora nel humero sinistro (V 6) bei Misogonus unwahrscheinlicher und plumper: Six toes oth righte foute (IV, 1). —

Noch mehr Quellen scheinen auf die Entstehung unseres Stückes Einfluss gehabt zu haben. Eine Intrigue einzufädeln, tritt vor den beiden alten Mägden Isbell Busbey und Magde Caro, von denen die eine an erbarmungswertem Zahnschmerz leidet[2]) und stottert,[3]) der Narr Cacurgus als Arzt auf. Er erzählt von seiner Herkunft aus Aethiopien, seiner Weltkenntnis und fährt fort:

---

[1]) Doch siehe auch die Väterklagen in andern Prodigaldramen Spengler: Der verl. Sohn im Drama des 16. Jhs., Innsbruck 1888, S. 162 u. ö.

[2]) Leichte Anklänge an diese Szene finden sich in dem religiösen Drama: Sapientia Salomonis von etwa 1566, in dessen Inhaltsangabe (vgl. die lateinischen Universitätsdramen in der Zeit der Königin Elisabeth von George R. Churchill und Wolfgang Keller im Jahrbuch der deutschen Shakespeare-Ges., 34 Jahrg. S. 220—324) es S. 228 heisst: „Servus Architecti sagt, er sei ein Chirurg und könne ihm (Marcolphus) auf Wunsch den Kopf amputieren. Er sei auch ein Zahnarzt. Als Marc. ihn ersucht, ihm einen kranken Backenzahn schmerzlos auszuziehen, schlägt Servus A. ihm den Zahn aus und verhöhnt ihn noch". Eine ähnliche Zahnschmerzscene zeigt Lilly's Midas III, 2.

[3]) Hier ist ein Motiv komischer Art gewonnen, das später die commedia dell' arte zur ständigen Figur des Tartaglia, des Stotterers ausbildete.

By profession I am a very good phisition.
Before I coude speake I had learnd all artes liberall.
I am also a very scilfull southsaier and magission
To speake at one worde: I can do all thinges in generall.
Ther is no sicknes, disease or malady
But I can tell onely by vewinge of the hande
For everie greif I can prescrib a presente remedye
I have all thinges that growes in the Indian lande.
I can cure the Agwe, the Massels and the french pocke
The tetter, the morphewe the byle, blaue and whele
The Megrum, the maidnes and the hitch cocke
The tothe ake or any thinge at one word I can heale.
My heade is so full of the supermundall science
That I am faint to bynde it, least my braynes should crowe
This nitcape was given me, when Doctor I did commense
Good Lord, good Lord, what thinges do I knowe! . . .
. . . For by my liberality I have in visiogmony
I can tell the cogitations and thought of the mynde
By my great speclation I have in Exstronomy
Bothe thinge past and thinges to come of men I doe finde u. s. f. (III, 3).

Das Motiv des marktschreierischen Arztes, was hier vorliegt, ist nicht neu. Der gewöhnliche Wunderdoktor und Quacksalber mit Diener findet sich schon im „Spiel vom Sakrament“ [1]) (nach 1461), auch ihn glaubt A. von Weilen [2]) auf italienischen Ursprung zurückführen zu können, d. h. er meint, „dass italienische Aerzte bereits in früher Zeit in ihrer Bude durch kleine komische Szenen und Stückchen das Publikum anlockten, wodurch sich beim Auftreten eines Arztes im geistlichen Spiel die Verbindung mit einem komischen Intermezzo von selbst einstellte.“ Nun aber haben wir es hier nicht mit einem wirklichen Arzte, sondern mit einem verstellten oder, falls man die Bezeichnung seiner Narrenkappe vor den Mägden als Doktorhut für ausreichend hält, mit einem verkleideten Arzte zu thun. Der verkleidete Arzt ist auf der italienischen Bühne überaus häufig. Callimaco heisst er beispielsweise in Macchiavellis berühmter Mandragola, zur stehenden Figur entwickelt er sich in der Stegreifkomödie. Dort ist er so sehr zu Hause, dass

[1]) ten Brink a. a. O., II, 305, für die medicus-Figur überhaupt siehe Heinzel: Ueber das Medikusspiel und die lustige Figur der alten Bühne in den Sitz.-Ber. der Kais. Akad. der Wiss., Phil.-hist. Klasse, 134. Bd., X. Abh., S. 55 ff., Jahrgang 1895. Wien 1896.

[2]) Deutsche Literaturztg. 1891, S. 1412.

wir in den späteren Szenarien unter den robe necessarie oft: Vesta, berretta, lattuga per il medico[1]) vorgesehen finden. Freilich ist an die Stegreifkomödie, deren erstes erhaltenes Szenar vom Jahre 1568 stammt, hier kaum zu denken — der Misogonus wird 1560 angesetzt — auch fehlen dem falschen Arzte dafür einige wichtige Züge, die später die „Rare triumphs of Love and Fortune" bringen. Dafür hat der Morio Cacurgus[2]) eine mehr bei dem stehenden italienischen Komödienschwindler heimische Eigenheit: er ist auch Astrologe, wie der Nekromant des italienischen Lustspiels. Die Chiromantie ist den zweifelhaften Figuren eben dieser Schauspielart gleichfalls nicht fremd, der Parasit bei Ariosto (Suppositi I, 2) treibt sie. Immerhin ist die Wahrscheinlichkeit — nur um eine solche kann es sich ja handeln — der Uebernahme sehr gering, zumal wenn wir erfahren, in wie zahlreicher Anzahl jene Zauberkünstler auch in England ihr Handwerk trieben. Ein Erlass aus etwas späterer Zeit[3]) richtet sich gegen: idle persons going about in any country eyther begging or using any subtile crafte or unlawfull games and playes, or fayning themselves to have knowledge in Physiognomye, Palmestry, or other like crafty scyence.[4])

Zwei andere Aehnlichkeiten wollen wir noch anführen, ohne eine direkte Entnahme für möglich zu halten. Stoppato[5]) berichtet davon, dass die Stegreifkomödie oft durch den „goffo villano" eingeleitet werde und führt die Amarilli, pastorale di Cristoforo Castelletti (1581?)[6]) an. Dort bringt der auftretende Bauer mit vielleicht mehr Aehnlichkeit oder doch der gleichen mit unserm Codrus wie der Chremes im Acolastus seine Klagen vor:

Corpo ch' io non vo' dir de la Versiera,
Mi corron dietro uguanno le disgratie

---

[1]) Ad. Bartoli a. a. O. 247 u. ö.

[2]) Der Name Cacurgus wie auch Liturgus findet sich in anderen Prodigal-Dramen wieder, worin noch eine Reihe von Anklängen nachweisbar wären. Siehe Spengler a. a. O. S. 85, 89, 109 u. ö., auch den im Misogonus Dialekt sprechenden Bauern das. S. 61.

[3]) The English drama and stage, Roxb. a. a. O. S. 38.

[4]) Siehe auch: The jests of G. Peele: How G. P. became a Physician in den works of Greene and Peele, ed. Dyce, London 1861.

[5]) a. a. O. S. 150 ff.

[6]) Venedig 1606 gedruckt.

Più che le mosche a la giuncata fresca,
Non à mai dì che non mi fia rubata
Una capra o un capretto etc. etc.

Die Parallelstelle im Misogonus III, 1 lautet:

... Theirs nere a one in our end oth towne I me sure hath worse happe
When I sett hir out to mast woude, I had put hir to my pesse mowe
This lucke in dede: both bullchinge and sowe gone all at a clappe ...

Die andere Stelle betrifft das Motiv, dass ein Bauer dem Vater des verlorenen Sohnes zuerst Kunde von diesem giebt. Hier haben wir es vielleicht mit alter Ueberlieferung zu thun, es findet sich nämlich auch bei Cecchi in dessen Figliuol Prodigo II, 3.[1]) Der Bauer Menico teilt dem Bartolo mit: Bartolo, io son venuto, a dirti il vero, far un' imbasciata all' oste. Bart.: E che sarà? M.: Dirotti: egli aveva due figliuoli: uno che era il minore se n' nandò con Dio via lungi di lungi, ed è più mesi che e' non hanno inteso nulla. Jeri ch' io era nel campo a lagorare, capitò a caso un poveraccio, che simigliava questi soldati svaligiati che si trovan quaggiù per le strade etc.... ond' io che so che suo padre e sua madre stanno in pensiero del fato suo, ci son venuto a ragguagliarli.

Aehnlich erzählt Codrus im Misogonus III, 1, wie er durch seine Frau Alison von dem Dasein des Eugonus gehört habe und nun seinen Herrn davon benachrichtigen wolle:

I hope with him now to have some excommunication (so)
If he come, I can tell, what to say etc.

Eine Eigenheit unseres Stückes, die schon seinem Finder Collier aufgefallen ist, bringt der das „argument" enthaltende Prolog. Ihn spricht ein Schauspieler in der Maske des Homer mit einem Lorbeerkranz ums Haupt. Diese Maske ist neu und es läge nahe, den Ursprung ihres Gebrauchs in Italien zu suchen. Unmittelbar weist darauf jedoch keine Beziehung hin. Wohl stimmt die italienische Prolog-Figur (oder Argumento-Figur) mit der englischen in dem Lorbeerkranz überein,[2]) die Homer-

[1]) Le commedie di Giov. Cecchi, Firenze 1856, S. 20. Für die Stellung der Komödie innerhalb der Prodigaldramen vgl. Spengler a. a. O.

[2]) Im Marescalco (In quattro com. del div. Pietro Aretino ohne Ortsangabe 1588) spricht im Prolog — recitato dal' Histrione — der Schauspieler davon, wie er einzelne Rollen verkörpern würde: Se io havessi a farvi l' Argomento (o servitiale che lo chiami il Petrarca) non è spetiale ne spedale, che io non facessi parere una bestia. Io me ne verrei via

maske aber finden wir zu jener Zeit in Italien nicht. In abito dell' Ubbidienza uno[1]) — la tragedia in oscuri panni, con scettro, ignuda spada e corona[2]) — Venere[3]) sprechen gelegentlich den Prolog, aber erst in einem späteren Stück, der Oper Daphne, tritt als Parallelfigur zu unserer Homermaske Ovid prologsprechend auf.[4]) Das Vorbild des Misogonus-Dichters scheint Schule gemacht zu haben, im „Perikles, Fürst von Tyrus" trägt schon ein heimischer Grosser, der alte Gower den Prolog vor, Marlowe zeigt seine Eigenart, indem er seinem „Juden von Malta" als Prologsprecher den Macchiavelli „als sprichwörtlichen Typus eines schlauen und gewissenlosen Ränkeschmiedes"[5]) voranschickt. Niemals hat man in dieser Zeit im Lustspiel, wie es in Italien geschah, Prolog und Argument von einander getrennt und sie einzelnen dafür bestimmten Figuren in den Mund gelegt, eine Weitläufigkeit in Italien, gegen die noch Grazzini in dem schon angezogenen Prolog zur Strega eifert.

Unser Stück ist das erste jener langen Reihe von englischen Dramen, in denen der Ort der Handlung nach Italien verlegt ist. Es liegt ein charakteristischer Zug darin. Man stellt sich Italien mit einem gewissen Anflug von Romantik als das Land vor, in dem das Ungewöhnliche, das Dramenhafte mehr zu Hause ist, als in dem noch nüchtern angeschauten Daheim — wenn man die Kultur des Italiens jener Zeit mit

---

togato e laureato, (caso che il lauro non fosse si occupato intorno a le hosterie che non mi potesse servire) e mostrando gravità nel passeggiare, maestà ne l' arrestarsi, e probità nel guardare direi etc.

[1]) Luigi Alamanni: La Flora, commedia, teatro Italiano Antico Milan 1809, Bd. 4, S. 249.

[2]) Lud. Dolce: Marianna, tragedia, Venezia 1565.

[3]) Sperone Speroni: Tragedia riformata, opere IV Bd., Venezia 1740.

[4]) La Dafne d' Ottavio Rinuccini, Teatro It. Bd. 8, S. 395 nach einem Druck von 1600 (entst. 1594 oder 1595). In Bojardo's Timone (um 1490) spricht Lucian den Prolog. Klein a. a. O. IV 533 zieht eine Dafne di M. da Galignano, Florenz 1608 an, in der es heisst: esce il Prologo cio è Ovidio und weiter: „der Anzug sei einem Dichter gemäss, mit einer Lorbeerkrone auf dem Haupt, die Lyra an der Seite, den Bogen in der Hand." Geht hierauf die Stelle bei Gosson: (School of abuse 1579 Arbers Reprints 3, 1895, S. 34) In Rome when playes or pageants are shewne, Ovid chargeth his pilgrims etc.?

[5]) Ed. Meyer: Macchiavelli and the Elisabethan Drama, Lit.-hist. Forschgn. v. Schick und v. Waldberg 1, Weimar 1897.

seiner fesellosen Entfaltung der Persönlichkeit und seinem ereignisreichen öffentlichen Leben betrachtet, nicht ganz mit Unrecht. Ueberdies bedeutet es das Bewusstsein einer gewissen künstlerischen Abhängigkeit, was den Schauplatz in das Land, wo die nachgeahmte Kunstgattung blüht, verlegen heisst — ein berühmteres Beispiel für diesen Vorgang ist Lessings Miss Sarah Sampson. Durch die Verlegung des Schauplatzes in fremdes Land lässt sich der Dichter hier nun zwar in der Wiedergabe der eigenen Verhältnisse nicht stören. Noch bringt unsere Handlung, die in Laurentium[1]) in Italien spielt, keine vom heimischen Boden abweichende Farbe, nicht entfernt italisierend etwa wie die uns später begegnenden Bugbears stellt der Misogonus ein durchaus urwüchsiges Kunsterzeugnis dar. In dem lebensvollen Realismus von Szenen, wie der zwischen Bauer und Bäuerin[2]) spürt man die keimende dramatische Kraft.

Teilweise von der besten Seite macht sich dieser Realismus in „Gammer Gurtons needle" und „Tom Tiler and his wife" geltend; noch immer werden in ernste Schauspiele gar zu handgreiflich komische Scherzszenen eingeschoben und dadurch Zwittertitel wie „a tragical comedy" oder „a lamentable tragedy mixed of pleasant mirth" hervorgerufen, „glühendes Eis und kochender Schnee" verspottet sie Shakespeare treffend im Sommernachtstraum (I, 1). In diese Zeit voll unreifer

---

[1]) Die lateinische Namensform setzt noch nicht das antike Italien voraus, vgl. die lateinischen Formen in den Bugbears und noch später.

[2]) Die Stelle, in der sich Codrus die lange Auseinandersetzung der Geschichte des Eugonus nicht zutraut und seine Frau Alison vorschickt, erinnert lebhaft an eine Stelle in den York Mistery Plays: Christ with the Doctors in the temple V. 224 ff. (her. von L. Toul. Smith, Oxford 1885) in der Joseph es nicht riskiert, den Sohn aus den umgebenden Schriftgelehrten zu holen und die gewandtere Maria dazu veranlasst: Gange on Marie, and telle thy tale firste. — Es sei gestattet, hier noch ein Beispiel solcher sicher mehr unbewussten Anlehnung anzuführen. Die alten Umrisse werden dabei zu neuem Inhalt, die Formen, die früher dem Heiligen dienten, zu weltlicher Darstellung benutzt — genau wie auf Signorellis „Schule des Pan" der bocksbeinige Pan den Sitz und die stereotype schwärmerische Kopfneigung der Madonna aus den vorhergehenden Madonnenbildern beibehalten hat und ähnlich die Stellung seiner unheiligen Umgebung traditionell geblieben ist. — Die Figur des Knaben Arthur bei Shakespeare (König Johann) nämlich, dessen kindliche Worte den

Anfänge fällt die Uebersetzung der Ariostoschen Komödie: I Suppositi.

harten Mörder rühren, verdankt vielleicht ihr Entstehen dem Isaak der Mysterienspiele, dessen rührend kindliche Worte gleichfalls das Herz dessen durchbohren, der seinen Tod vorhat, und der gleichfalls, als er das Unabänderliche vor Augen sieht, bittet, ihn wenigstens nicht zu binden. Vgl. übrigens den ähnlichen Vorgang in Cambyses (verf. von Th. Preston, her. in Manly, Specimens of the Pre-Shaksperean drama, Athenaeum Press 1897, 185 ff.: V. 535 ff.). Tetzlaff: Die Kindergestalten bei den engl. Dramatikern vor Shakespeare und bei Shakespeare selbst, Halle, Diss. 1898 hat diese Stücke zu seinem Schaden unberücksichtigt gelassen.

II. Kapitel.

Gascoignes Supposes.

Zur Betrachtung der im Jahre 1566 von dem Dichter Gascoigne verfassten Uebersetzung der Suppositi: The Supposes bedarf es einer kurzen Inhaltsangabe:

Erostrato, Filogonos Sohn, ist mit seinem Diener Dulippo nach Ferrara gekommen um die Rechte zu studieren. Diesen Diener Dulippo hat Filogono einst als Knaben aus einem gekaperten türkischen Raubschiffe gekauft, das von der Plünderung Otrantos heimkehrend von christlichen Galeeren aufgebracht war. Hier in Ferrara soll Dulippo eine unerwartete Rolle spielen, denn, kaum angekommen, verliebt sich Erostrato in des reichen Damone Tochter und sieht kein anderes Mittel, sich ihr zu nähern, als mit seinem Diener Rang und Namen zu tauschen und sich bei seiner Polinesta Vater als Diener zu verdingen. Hier gelingt es ihm durch eine bestechliche Amme, Herz und Person der Geliebten zu gewinnen: die Amme lässt ihn allnächtlich in ihrer jungen Herrin Kammer. Aber sein Glück ist nicht vollständig, denn der alte Advokat Cleandro, der einst bei der Plünderung Otrantos Familie und Vermögen verloren und nur das letztere im Laufe der Jahre wiedergewonnen hat, hält mit reichen Versprechungen um die Tochter an. Nun muss auch Dulippo, der den Studenten spielt, freien und dem Vater dieselben Geldversprechen wie der Advokat machen. Aber da dem falschen Studenten in diesem Punkte nicht recht geglaubt wird und man ihn zur Verwirklichung seiner Versprechen oder deren Beglaubigung, weil er nur filius familias ist, auffordert, muss er sich anders helfen. Bei einem Spazierritt vor der Stadt trifft er auf einen gutmütig-dumm dreinschauenden

Senesen, der mit seinen Dienern über Ferrara heimreitet. Mit scheinbarem Entsetzen fragt ihn der schlaue Fuchs, ob er denn nicht wüsste, was die Senesen neuerdings den Gesandten des Herzogs von Ferrara angethan hätten. Der Herzog habe geschworen, alle Senesen, deren er habhaft würde, bis aufs Hemd ausgezogen heimzuschicken. Der Senese erschrickt furchtbar. Freundlich bietet ihm Dulippo an, in seinem Hause zu nächtigen, wenn er versprechen wolle, zu ihrer beider Sicherheit sich nicht als Senesen, sondern als seinen, des Dulippo, Vater Filogono aus Catanea in Sizilien auszugeben. Darauf geht der Senese ein. Unglücklicher Weise hat zur selben Zeit der wirkliche Vater Filogono beschlossen, seinen geliebten Sohn Erostrato zu besuchen, von dem ihm alle durchreisenden Landsleute berichtet, dass er sich nie habe sprechen lassen, um nicht in der Arbeit gestört zu werden. Er klopft am Hause des Sohnes an, der Koch kommt und teilt ihm mit, dass Filogono bereits vor ein paar Stunden angekommen sei. Der Vater traut seinen Ohren nicht und verlangt ihn zu sehen. Der Senese erscheint, spielt seine Rolle als Filogono dem wirklichen gegenüber würdevoll und bestimmt, bis dieser ausser sich vor Entrüstung, so genarrt zu werden, nach seinem Sohne selbst schreit. Dulippo, der falsche Erostrato erscheint bereits vorbereitet, bedauert, den alten Mann an der Thür nicht zu kennen und zieht sich zurück. Wutschnaubend stürmt Filogono davon, um sich bei den Behörden sein Recht zu holen. Inzwischen ist das Unglück über Erostrato bereits von anderer Seite hereingebrochen, eine von der Amme beleidigte Dienerin hat dem Vater Damone von dem Umgang seiner Tochter Mitteilung gemacht und der ergrimmte Vater lässt den angeblichen Diener greifen und in ein Loch unter der Treppe werfen. Dulippo ist voller Entsetzen, er beschliesst, seinem Wohlthäter und Herrn Filogono, den er so schnöde verleugnet hat, alles zu gestehen. Inzwischen hat dieser als Rechtsbeistand den Cleandro genommen. Der Advokat findet zu seinem Entzücken, als Filogono ihm den Hergang erzählt und sich über die Verleugnung seines Pflegekindes beklagt, in diesem seinen in Otranto verlornen Sohn wieder. Mittlerweile hat dem Damone seine Tochter unter Thränen gestanden, dass ihr Geliebter kein Bedienter

sei und seine Zweifel an dieser Wahrheit kann nun der wirkliche Filogono beseitigen, während der gutmütige Senese den mit ihm getriebenen Scherz vergiebt. Der Advokat, selig, seinen Sohn wieder zu haben, verzichtet auf seine Werbung und Damone spricht dem geängsteten Erostrato seine Tochter zu. —

Die Uebersetzung Gascoignes ist keine Bearbeitung, sondern schliesst sich eng an das Original an. Dies lag in zwei Bearbeitungen vor, der ursprünglichen in Prosa und der späteren in Verse gebrachten Ausgabe. Diese spätere zeigt von der erstern gelegentlich nicht unwichtige Abweichungen, wie sie das Versmaass, die Umgestaltung der ursprünglich lokaler gehaltenen Sprache, ein gewisser Wechsel von Ortszuständen und auch wohl die Neigung des älter gewordenen Dichters hier und da verlangten. Gascoigne folgt merkwürdigerweise nicht einer dieser beiden Lesarten, sondern benutzt sie gleichzeitig.[1])

[1]) Es scheint — und schon die Prosafassung der englischen Uebertragung deutet darauf hin — dem Uebersetzer zunächst die Prosabearbeitung Ariosts: Li Suppositi vorgelegen zu haben, schon Collier, nach ihm Schelling (G. Gascoigne by F. E. S. Publ. of the Univ. of Penns., vol. II. 4, S. 42) nahmen an, dass er „adopted some of the changes, which Ariosto had introduced when he turned the play into verse". In der That aber scheint lange Strecken hindurch der Uebersetzung nach Wortlaut und Szeneneinteilung die Versbearbeitung: I Suppositi zu Grunde gelegen zu haben. Eine Zusammenarbeitung aus beiden italienischen Texten findet sich dagegen vornehmlich im ersten und vierten Akt; kennzeichnend für die wechselnde Benutzung ist es, dass der noch im ersten Akte auftauchende Crapino der Prosa im Englischen Crapino bleibt, während er in der Versbearbeitung Caprino wird. Der gleichfalls im ersten Akte genannte Damone der Prosa wird als solcher übernommen, im Vers heisst er Damonio. Dagegen erscheint die das Stück eröffnende Nutrice der Prosa, die balia des Verses als Balia. Der Lico der Prosa, Lizio im Vers wird als Licio, Nebbia der Prosa, Nevola im Vers als Nevola übernommen. Es wäre nicht ganz undenkbar, dass Gascoigne noch, wie bei der Jocasta die Hülfe des Francis Kinwelmersh, so auch hier die Arbeit eines zweiten herangezogen hätte, und so die Ungleichheit in der Urtextbenutzung zu erklären wäre, zumal lange Strecken wie der ganze dritte Akt der Versbearbeitung ununterbrochen folgen, indess ist nichts davon überliefert. (Körtings Notiz: Gedr. der Gesch. der engl. Lit., S. 403, über Mitarbeiterschaft ist wohl auf die Jocasta zu beziehen.) Eine derartige Uebersetzung aus mehreren Bearbeitungen ist übrigens auch nicht vereinzelt, vgl. Barclays Uebersetzung des Narrenschiffs (ten Brink a. a. O., II, S. 453 ff.). Wir werden

Bei der Untersuchung dessen, was er wiedergegeben, weggelassen und zugesetzt oder verändert hat, fällt uns zunächst die peinliche Genauigkeit auf, mit der er den Wortspielen dieser Komödie gerecht zu werden sucht. Es ist charakteristisch für die Genauigkeit seiner Wiedergabe wenn er in der Versicherung der Amme (I, 1) nè per compassione, o pensione, ne per prece o prezzo den Stabreim wahrt: pity nor pension, penny nor pater-noster.[1]) Den selbstzufriedenen Spruch des begüterten Advokaten:

> Opes dat Sanctio Justiniana
> Ex aliis paleas, ex istis collige grana

glaubt er seinem Publikum englisch übersetzen zu müssen in:

> The Trade of law doth fill the boisterous bags
> They swim in silk, when other roist in rags.

Auch der schwer wiederzugebende Scherz (I, 4) che è di Erostrato, mit der übermütigen Antwort: Di E. sono libri, vesti, denari etc. ist geschickt ersetzt durch ein: Where is E.? und die Antwort des lustigen Dieners: He is in his skin. Auch die dem ahnungslosen alten Freier von dem falschen Dulippo angegebenen und ad hoc erfundenen Namen: Maltivenga und Fustiocciso in der letzten Szene des zweiten Akts sind geschickt durch Foulfallyou und Scabcatchyou ersetzt.

Die fremde Anschauung wird durch die mehr gangbare entsprechende heimische ersetzt, z. B. s' io ti prendo ne' capelli in der letzten Szene des ersten Akts durch: if I catch you by the ears. Aver il diavolo in corpo (II, 2) wird durch be as crafty as the devil of hell ersetzt. Das gioco della bassetta o della zara wird zum play at primero (III, 7). Die casa del gran diavolo wird zur depth of hell pit (III, 3). Als das Unglück des vermeintlichen Dieners Dulippo bekannt wird, findet sein

---

im Folgenden überall den Prosatext zu Grunde legen und nur wo die Versbearbeitung mit in Betracht kommt, sie gleichfalls anziehen. Für Gascoigne folgen wir: Hawkins Origin of the English Drama, vol. III, Oxford 1773, daneben Hazlitts Ausgabe.

[1]) Ein frühes Beispiel der später zu einem wesentlichen Moment des Euphuismus gewordenen Stabreimverwendung erscheint hier freilich vereinzelt in direkter Nachbildung des Italienischen. Landmann, der Euphuismus. Diss. Giessen 1881, S. 53 ff. hat keinen Fall dieser Art.

Genosse hämisch, dass schon immer egli d' oro finissimo — Di fango eramo noi altri e di polvere (Vers) was Gascoigne verenglischt (III, 4): he was as fine as the Crusado and we silly wretches as coarse as Canvas.

Diese Treue im Kleinen bewährt sich auch bei der Entsprechung von Zoten:

> Empirle la borsa desidera

heisst es vom Alten,

> Di fiorini e non cura che in perpetuo
> Un' altra ch' ella n' ha rimange vacua
> Ma forse fa pensier che debba empirgliela
> Il dottor di doppioni.

He beareth well in his mind to fill his own purse, but he little remembereth that his daughter's purse shall be continually empty, unless master doctor fill it with double duck eggs (II, 3). An anderer Stelle wird der derbe Scherz:

> Chi la torra potrà trovarle vergine
> Creatura nel corpo, o maschio o femmina
> Se ben ella non è (III, 4)

durch: he shall be sure of more than one at a clap that catcheth her, either Adam or Eve within her belly ersetzt.

Wichtiger ist die Wahrung des Lokaltons in unserm Stück. Wir sind in Ferrara und werden alle Augenblicke daran erinnert. Padua und Otranto werden genannt (I, 2), der Palast des Herzogs erwähnt (I, 4), Venedig und Padua als nicht fern aufgeführt (II, 1), der duca Ercole durch county Hercules wiedergegeben (II, 1), Neapel bei Gelegenheit genannt, ja es wird sogar eine Herberge, die all' Angelo (IV, 4 Vers) in den Worten: he lighted at the Angel angeführt. Dieser Wahrung der Ortsfarbe steht in allem Intimern wie vielfach auch in den weiter unten behandelten Bugbears nun freilich ihre Zerstörung gegenüber.

Die italienischen Komödienschreiber kamen ihrem Publikum entgegen, wenn sie ihre Stücke thunlichst lokalisierten, so ist denn das Lokalkolorit von Ferrara, Florenz, Modena und andern Städten, in denen das öffentliche Leben frisch pulsierte, im italienischen Lustspiel stets bald erkennbar.

Ariosto hatte überdies noch die Eigenart, kleine satirische Züge auf Bürgerschaft, Gericht, Advokaten, Zollverhältnisse und dgl. seiner Heimat einzuflechten. Diese letztern übernimmt der englische Bearbeiter treuherzig, zumal sie — sicher nicht vereinzelt — sich in seiner Heimat wiederfinden mochten, die näheren Ortsverhältnisse von Ferrara kann er indes nicht als bekannt voraussetzen und so lässt er sie zumeist fort. Die Via grande von Ferrara (I, 1), der Cortile (II, 1), die verwandtschaftlichen Verhältnisse zwischen dem Duca di Ferrara und dem Vice Re di Napoli (II, 1), die Diskussionen über das kanonische Recht, die al circolo in vescovato (Vers IV, 6) stattfanden (englisch: at the convocations), die piazza (I, 4) werden fortgelassen oder es wird ihnen nicht richtig entsprochen, wie denn Cortile mit by-lane, piazza mit street wiedergegeben wird.

Auch bei der Wiedergabe der behördlichen Verhältnisse war der Uebersetzer oft sichtlich in Unkenntnis über Einzelnes, uno suo cancelliero (II, 1) den der Fürst schickt, wird englisch *his* chancellor. Blieb vorher der Duca erhalten, so vermeidet Gascoigne seine Nennung III, 3 und giebt mit if to the potestates I complain me wieder: Se al Duca o agli officiali suoi me ne lamento [S' al Podestà, s' al Duca o a' secretarii mi vo a dolere Vers]. Aehnlich IV, 8. Dass unter solchen Umständen eine Bezeichnung so lokaler Art wie der Jubelruf des Schmarotzers, als ihm die Zubereitung eines Mahles anvertraut ist: Se m' avessi fatto Giudice de' Savi tu non mi davi officio che più secondo il mio appetito fusse nicht wörtlich wiedergegeben wird, versteht sich von selbst. — Wie leicht erklärlich, kommen in dem italienischen Stück einige Namen von Personen vor, die nicht auftreten, und wir sahen schon einmal wie ein solcher fingierter, überdies sprechender Name geschickt umgesetzt war. An anderer Stelle ist Gascoigne weniger sorgfältig umgegangen. Während er das Haus des Cleandro (V, 5) genau übernimmt als Spiagia, obgleich auch da schon eine Uebersetzung möglich war, während er die casa di monna Bionda (V, 6) (monna Beritola Vers) und Moro und Rosso (III, 3) (Mantovano Vers) einfach fortlässt, nimmt er messer Paolin da Bibula (III, 4) als master Castling the jailer auf und verkennt an einer andern Stelle, dass die fingierten Namen sprechend sind. Der Hausherr schickt nämlich seinen angeblichen Diener Dulippo unter dem Vorwande ins Haus,

ein Dokument über den Kaufvertrag eines Anverwandten zu holen und sendet dann die andern Bedienten hinterdrein um ihn dort zu fesseln. Die Namen Malpensa, Siepe, Serraglia sind hier unheilverkündend (nur teilweise im Vers) und ihnen wird durch John of the dean (?) wohl nicht entsprochen. — Selbstverständlich ist auch die Erwähnung von Ortsbezeichnungen aus der Umgegend weggefallen, schon hier aber scheint eine Unfolgerichtigkeit ersichtlich zu werden, die wunderlicherweise durchaus nicht vereinzelt bleibt, nämlich die Wiedergabe eines Teils fremder Lokalfarbe durch eigene. Wird passando noi al ponte del Lagoscuro [a Garofalo passando il fiume Vers] (II, 2) durch at the ferry; verso il Polinese passato ch' io ebbi il Po (II, 1) durch at the foot of the hill[1]) wiedergegeben, so mag dabei um den Begriff: weit vor den Thoren zu erwecken keine Lokalfarbe benutzt sein, obgleich es namentlich bei dem letztern nahe läge, wenn indes die porta del Leone (degli Angeli Vers) durch St. Antony's gate (II, 1) ezsetzt wird, wenn an Stelle der porta di San Paolo: the water gate[2]) tritt, so ist wohl kein Zweifel mehr möglich. Auch die vereinzelte Erhaltung der Herberge all' Angelo (at the Angel) (IV, 4) hängt vielleicht mit der Zufälligkeit zusammen, dass es auch in London ein Gasthaus zum Engel gab.

Betrachten wir die Zusätze und Veränderungen, so fallen uns von gelegentlichen Unwesentlichkeiten, wie der Drohung, die Senesen auszuziehen a la camicia: in their doublet and their hose (II, 1) — obendrein spielt hier wohl das alle brache des Verses mit — einzelne besondere Unregelmässigkeiten auf.

II, 2 giebt bei Ariost als Personen: Il Sanese, il suo servo ed Erostrato an. Gascoigne hat dafür: The Scenese, Paquetto and Petrucchio. Im Verlaufe des Auftritts selber spricht von beiden nur Paquetto. Was will Gascoigne mit der zweiten

---

[1]) Shakespeare, der in der Taming of the Shrew bekanntlich die Erfindung des Ariost ausgiebig benutzte, aber nicht direkt auf Ariost zurückgriff, sondern Gascoigne und ein anderes älteres Stück fast gleichen Titels als Vorlage hatte (auch der ältere Bearbeiter der Taming of a Shrew hat Ariost benutzt), seine Handlung aber in Padua spielen lässt, hat an der entsprechenden Stelle (IV, 2) gleichfalls down the hill.

[2]) The Survey of London etc. by John Stow 1598, London 1633, S. 141 f., kennt die water gate, jedoch nicht St. Antony's gate.

Person? Spielen sie eine improvisierte Zwischenszene? Kaum denkbar!

Die erste Szene des dritten Akts enthält gleichfalls eine Veränderung eigener Art.

Ma con chi parlo io? sagt der erzürnte Koch zum Jungen (Crapino). Dove diavolo è rimasto ancora questo ghiottone? Serà rimasto a dare la caccia a qualche cane, o a scherzare con l'orso? (Es ist wohl ein bestimmter gemeint.) Ad ogni cosa, che truova per via, si ferma, se vede facchino, o villano, o giudeo, non lo terriano le catene che non gli andasse a far qualche dispiacere. Der übermütige Junge ist also noch nicht aufgetaucht, in der englischen Szene ist er indes von Anfang an auf dem Plan: But it is a folly to talk to him. What the devil, ruft der Koch, wilt thou never lay *that stick* out of thy hand? He fighteth with the dogs, beateth *the bears*, at every thing in the street he occasion to tarry. Die Neigung des Burschen, den Stock zu tragen mag mit der Ausrüstung der Narrenfigur zusammenhängen; dass der giudeo als Gegenstand der Verspottung weggelassen wird — a slip-string, a page, a lackey, a dwarf werden angeführt — findet II, 3 eine Parallele. „E tristo pegno; l'ebreo non gli dà sopra denari" sagt der falsche Dulippo auf des alten Cleandro Versicherung: Auf mein Ehrenwort. „The fulkers will not lend you a farthing upon it" giebt es der Engländer wieder. Die Begründung dafür liegt darin, dass seit der Judenvertreibung von 1290 kaum mehr solche in England existieren mochten. Erst unter Cromwell kehrten sie zurück.[1]) — Andere Verhältnisse in England in der Tracht der Advokaten mochten es auch bedingen, wenn aus dem charakteristischen: mi fido poco di questi che portano il collo torto das farblose: I have but small confidence in their smooth looks (IV, 8) geworden ist. Eine Eigenheit, die wir in den Bugbears wie überhaupt in der ganzen Periode wiederfinden werden, ist die Nachlässigkeit in der Wiedergabe von Namen. Dass Cleandro als Cleander erscheint, Crisobolo als Crisobolus ist nicht weiter auffallend, ebensowenig wenn die volksetymologische Verdrehung des Dieners, der Catanea nicht behalten kann und dafür Castagna

[1]) Ersch und Gruber, Enc. II. Sekt, 27. Teil, S. 118.

sagt, englisch mit Verlust des Scherzes Haccanea wird, anders aber sieht es aus, wenn IV, 3 Ancona in Aneona verändert wird,[1]) IV, 5 durch V, 5, wo Palerno statt Palermo steht und in dem bereits an anderer Stelle angeführten Philogano aus Philogono.

Herrscht hier bloss sorglose Nachlässigkeit vor, so sind gelegentliche Aenderungen, die Namen von Speisen angehen, bewusster Art.

Es gewährt einen Einblick darin, was die Lieblingsspeisen des elisabethanischen Zeitalters oder doch seines Dichter Gascoigne waren und was er missachtete, wenn II, 3 die verachtungsvollen Worte des Schmarotzers un luccietto d'una libbra e mezza, ed una pentola di ceci e venti sparagi (quattro piccioli luccetti, etc. Vers) übersetzt werden: an harlotry shotrel, a pennyworth of cheese and half a score spurlings.

An anderer Stelle handelt es sich um gutes Essen, da heisst es: pela i tordi, ed i piccioni e cotesta chiena III, 1 — those pigeons, stock-doves and also the breast of veal übersetzt der Engländer. Später tritt an Stelle von lonza e tordi (V, 4) the shoulder of mutton and the capon und als der Parasit ebendort ausgeht, comprare de li aranci ed de l' ulive, che nulla valerebbe questo convito senza, will der Uebersetzer diese Früchte und überdies noch caphers eingekauft und zur Sauce verwendet wissen. Bisweilen stimmt auch der Geschmack beider überein (III, 1 gegen Schluss).

Gelegentliche Bemühungen der Verdeutlichung und Einschaltung minutiöser Zusätze im Sinne des Ganzen halten nun freilich den Eindruck der Uebersetzung nicht auf, dass sie im Ganzen eine beträchtliche Vergröberung bedeutet. Einmal ist diese Vergröberung sprachlicher Art, d. h. der Worte, dann aber zerstört sie auch hie und da Feinheiten im Dialog, schlimmer als das, sie karikirt bisweilen die Charaktere und indem sie die Gelegenheit zum Moralisieren benutzt, schadet sie dem Kunstwerk in seiner Reinheit.

Was den ersten Punkt angeht, so sitzen Gascoigne die Schimpfworte ausserordentlich locker.

---

[1]) In Hazlitts Ausgabe, vol. I, S. 233 u. 249, heisst es richtig Ancona und Palermo.

Die Fälle sind kaum zu zählen, in denen ein whoreson boy, arsekiss, drunken old whore, cakabed zugesetzt ist;[1]) geschweige denn, dass hinter italienischer Eindeutigkeit zurückgeblieben wird, wie in dem folgenden Fall: Der verkleidete Erostrato lügt dem alten Freier vor, man habe dessen Umworbener erzählt: che tu sei aperto di sotto e che ti pende fin alli ginocchi una borsa più grossa che tu non hai la testa (che vi pende l' ernia Vers) Gascoigne übersetzt: that you are bursten in the cods! (II. Akt, letzte Szene.) Aehnlich ja schon S. 153!

Trotzdem — es hängt mit der weiter unten behandelten moralisierenden Neigung zusammen — ist im Prolog keine Zote übernommen.

Im Prolog spricht der Dichter, bezw. der Uebersetzer selbst. Der italienische Dichter nun suchte mit Piquanterien, die seine Zeit nicht verwerflich fand, die Aufmerksamkeit von Anfang an zu fesseln; der Engländer wagt freilich keinen moralischen Schluss aus dem kommenden vorwegzunehmen, aber er vermeidet doch die Zoten, deren Wiedergabe ihm nicht schwer sein konnte. Che li fanciulli sieno stati per l' addietro suppositi, so, che non pur nelle commedie, ma letto avete nelle istorie ancora, e forse è qui tra voi chi l' ha in esperienza avuto etc. Alles das bleibt unübersetzt. Der Hinweis freilich auf die obscönen Bücher „che Elefantide lasciò dipinte" (eine Hetäre, von der Sueton erzählt), sowie die Beziehung des Prologs auf die unzüchtigen Bilder des Giulio Romano mussten für das englische Publikum unfruchtbar bleiben und es lag dem Uebersetzer näher, sie fortzulassen.

Bei der Karikierung der Figuren kommt hauptsächlich die Amme in Betracht, die anders aufgefasst wird, als im Original. Dort ist sie die leicht durch Geld und gute Worte rührbare Alte, die sich nicht scheut, den Kuppelpelz zu verdienen, aber auch in aufrichtiger Sorge um den Ausgang ist. Hier be-

---

[1]) Vgl. auch die zugesetzten: Doctor Dotipoll, — der Name kommt später als Titel eines Stückes in der Form Dr. Doddypoll wieder vor, siehe Lyly's Endymion ed. by Backer, New York 1894, S. CXXX — the old dotard (I, 1), Jack Pack (I, 3). Eine Auswahl von Schimpfwörtern, meist derberen Entsprechungen, siehe IV, 2.

kommt sie einen weitaus gemeineren Zug. I may say that for myself, I have a pitiful heart sagt sie, und weiter: Indeed, I have thought it always a deed of charity to help the miserable young men, whose tender youth consumeth with the furious flames of love (I, 1).

Diese gemeinen Worte könnten aus dem Munde der Celestina stammen; das ist nicht die vermittelnde Vertraute, sondern die berufsmässige Kupplerin und es bedürfte der Zote I, 2 nicht mehr, ihr diesen Charakter zu sichern. Mit Recht weist Schilling[1]) auf die Verwandtschaft dieser Amme mit jener in Romeo und Julie hin, obgleich freilich die Amme nirgends im italienischen Lustspiel eine Heilige ist.

Auch der Liebhaber wie ihn Ariost gezeichnet, würde wohl nicht die Gascoigne'schen Worte sprechen: I have free liberty at all times to behold my desired, to talk with her, to embrace her; yea, be it spoken in secret, to lie with her. I reap the fruits of my desire.

Bisweilen stark hervor tritt auch die erwähnte Neigung zum Moralisieren. Der heimliche Liebhaber leidet unter dem Druck der allzeit bedrohten Liebe. Ariost spart schon seine Farben nicht, um seine Besorgnisse auszumalen. Viel stärkere Farben aber trägt Gascoigne auf.

Alas! the pleasant taste of my sugared joys doth yet remain so perfect in my remembrance that the least sop of sorrow seemeth more sour than gall my mouth. If I had never known delight, with better contentation might I have passed these dreadful dolours (I, 3) stöhnt der Bekümmerte abweichend vom Original. Bei solchen Gelegenheiten versäumt Gascoigne nicht, ein Bild einzuflechten, das bisweilen in der „Kombination von Antithese mit Alliteration, der Konformität und Korrespondenz paralleler Sätze" durchaus euphuistisch gemahnt.[2]) For as the *f*ly playeth with the *f*lame till at last she is *c*ause of her own de*c*ay, so the lover that thinketh with *k*issing and *c*olling to *c*ontent his unbridled appetite, is *c*ommonliy seen the *o*nly *c*ause of his *o*wn *c*onsumption (I, 3).

---

[1]) a. a. O., in einer Note S. 43.

[2]) Landmann, a. a. O., S. 23.

Es gehört zur selben Neigung, wenn er der Aufzählung von Gegensätzen mit antithetischen Adjektiven zu Hülfe kommt:[1]) Il freddo per il fuoco, fame per il cibo: shivering cold by glowing five, hunger by pleasant repasts. Kennzeichnend dafür ist auch das schwülstige V, 2: They shall have sorrow sops to their sweet meats und V, 3 echo of my doubled sighs für sospiri!

Charakteristisch für die Neigung, durch stärkere Zeichnung der Qualen des verstohlenen Liebhabers den moralischen Eindruck zu erhöhen ist ferner noch eine Stelle (II, 1) wo anstatt der einfachen Verzweiflung des Erostrato im Original durch übertriebene Selbstanklagen eine Steigerung hervorgerufen werden soll: How may I any way hope of his consent, when he shall see, that, to follow this amorous enterprize I have set aside all study, all remembrance of my duty and all dread of shame. Alas, alas! I may go hang myself!

Am unmittelbarsten aber tritt Gascoignes nachschattierende Art III, 3 hervor.

Vater Damone hat entdeckt, dass seine Tochter Polinesta seit Monaten mit dem vermeintlichen Diener Dulippo, der in Wirklichkeit ja der junge, reiche Student Erostrato ist, in Gemeinschaft lebt. Entsetzt giebt er seinem Kummer darüber Ausdruck, beklagt den frühen Tod seiner Frau und fährt dann fort:

De perchè già tre anni, quando io potetti non la maritai? Se ben non cosi riccamente almen con più onore l' averei fatto. Jo ho indugiato di anno in anno, di mese in mese per porla altamente; ecco che me ne accade. A chi volevo io darla? a un Signore! o misero, o infelice, o sciagurato me, questo è ben quel dolore, che vince tutti gli altri. Che perdere roba? Che morte di figliuoli e di moglie? Questo è lo affanno solo, che può uccidere e mi ucciderà veramente. O Polimnesta, la mia bontà verso te, là mia clemenza meritava cosi duro prezio mio!

Wie übersetzt Gascoigne das?

A costly jewel may I well account her, that hath been my chief comfort in youth, and is now become the corrosive

---

[1]) Vgl. für diese, nicht direkt euphuistische Eigenheit die zahlreichen Beispiele bei Landmann, a. a. O., S. 42 ff.

of mine age. O Polynesta! full evil hast thou requited the clemency of thy careful father, and yet to excuse thee guiltless before God, and to condemn thee guilty before the world, I can count none other but my wretched self, the caitiff and causer of all my cares. For of all the duties, that are requisite in human life, only obedience is by the parents to be required of the child; where on the other side the parents are bound first to beget them, then to bring them forth, after to nourish them, to preserve them from bodily perils in the cradle, from danger of soul by godly education, to match them in consort inclined to virtue, to banish them all idle and wanton company, to allow them sufficient for their sustentation, to cull [cut] off excess the open gate of sin, seldom or never to smile on them unless it be to their encouragement in virtue and finally, to provide them marriages in time convenient, lest (neglected of us) they learn to set either too much or too little by themselves. Five years are past since I might have married her when by continual excuses I have prolonged it to my own perdition. Alas, I should have considered, she is a collop of my own flesh: what should I think to make her a princess?

Alas, alas! a poor kingdom have I now caught to endow her with: it is too true, that of all sorrows this is the head source, and chief fountain of all furies: the goods of the world are uncertain, the gains to be rejoiced at, and the loss not greatly to be lamented: only the children cast away, cutteth the parents throat with the knife of inward care; which knife will kill me surely, I make none other account.

Wir sehen: der Uebersetzer hat eine Gelegenheit benutzt, die ihm glücklich schien, um aus dem kurzen Ausruf der Bitterkeit und Verzweiflung: Già non merita o Polinesta la mia mansuetudine che tu mi renda cosi duro premio! einen langen moralisierenden Monolog zu machen. Es ist der Einfluss des Lehr- und Erziehungsdramas, der da plötzlich in das Werk des grossen Italieners nicht zum Vorteil hineinspielt, wie er schon früher die Schuld und ihre Folgen schwärzer malen hiess. Diese Klage könnte dem Misogonus oder dem disobedient child entnommen sein. Dass der Uebersetzer sich nicht scheute, eine solche Aenderung des Textes, dem er sonst leidlich treu bleibt,

vorzunehmen, hat seinen Grund in der Betrachtung des Wesens und damit des Zweckes der Kunst seiner Tage. Der Italiener hatte sich praktisch schon früh, theoretisch wohl auch allmählig von dem Gedanken abgekehrt, dass die Kunst moralisierend wirken solle und somit schlechthin pädagogisch sei. Charakteristisch dafür ist der Prolog des Grazzini zur Strega.

Da sagt der Argomento: Oggidì non si và più à veder recitare commedie per imparare a vivere; ma per piacere, per spasso, per diletto, e per rallegrarsi ... che arte; o non arte? che ci avete stracco con quest' arte; *l' arte vera è il piacere e il dilettare.* Der Prologo entgegnet: Il giovamento dove rimane? *Argom. Assai giova, chi piace e diletta.*

Dieser Kunstanschauung, die unbewusst in der Renaissance wohl von jeher gelebt hatte und befolgt worden war, aber hier vielleicht so klar bewusst wie selten wurde, war naturgemäss die englische schnurstracks entgegengesetzt. Obgleich man sich dort lustig über den Deutschen machte: The German is too holy, for he presents on every common stage what preachers should pronounce in pulpits[1]) so verlangte man doch selbst vom Kunstwerk eine moralisierende Tendenz: „The writers of our time, heisst es einmal, are so led awaie with vaine glorie, that their onlie endevor is, to pleasure the humour of men and rather with vanitie to content their mindes, than to profit them with good ensample, the notablest lier is become the best poet; he that can make most notorious lie[2]) ...

Und weiter:

I do not denie but that writers in al their workes maie be pleasant, *so far as they be profitable* and swarve not from honestie and therin deserve commendation. But what praise maie they deserve who set forth those workes which are vaine and naught, and conteine in them no matter of good ensample, who write of those things, which may corrupt the life of men, therby making them worse by ten to one, than they were before they heard them?

---

[1]) G. Whetstone im Vorwort zu Promos and Cassandra 1578 in Six old plays by Nichols L. 1779.

[2]) A third blast of retrait from plaies and theaters in: the English drama and Stage, Roxburghe Library 1869, S. 146.

Wir sehen hier deutlich: Berechtigung des Theaters wird nur anerkannt, soweit unmittelbar erzieherischer Nutzen ersichtlich ist. Das ist eine Anschauung, die am klarsten bei den Angriffen auf das Theater wie demjenigen, dem die obigen Stellen entnommen sind, hervortritt. Insofern diese nun freilich von einem geradezu instinktiven Hass gegen alles, was die Bühne bringt, getragen werden — von der Komödie wird einmal gesagt: It nourisheth imperfections ... it argueth a corruption in our manners, because it is the windowe, by which we look into the secret corners of the soule[1]) — könnte man geneigt sein, sie nicht als Zeugnis für eine allgemein herrschende Ansicht gelten zu lassen, aber auch die Verteidiger der Kunst verleugnen im Grunde diese Anschauung nicht. Selbst in den geistvollen und einsichtigen Ausführungen des Sidney über die Kunst klingt ein ähnlicher Gedanke an, wenn er sagt: who readeth Aeneas carrying olde Anchises on his back, that wisheth not it were his fortune to perfourme so excellent an acte, oder an anderer Stelle von der Tragödie: the tragedy, that maketh kinges feare to by tyrants and tyrants manifest their tirannical humors.[2])

Um Gascoigne Gerechtigkeit widerfahren zu lassen, dürfen wir nicht einen Zug von besonderem Verständnis und Geschmack vergessen, den er vor seinenem Vorbild voraus hat.[3]) Am Schlusse der Suppositi, als allgemeine Vergebung den Schuldigen zu Teil wird, Vater und Sohn sich wiedergefunden haben und die Heirat der in Wirklichkeit — wie nun allgemein bekannt — längst Verbundenen proklamiert wird, führt Vater Damone mit den Worten: eccoti Filogono il tuo desiderato Erostrato, *e questa è la nuora tua* diesem die Polinesta in die Arme. Gascoigne hat das mit Recht weggelassen und ist dabei geschmackvoller verfahren als der Verfasser der Bugbears.[4])

---

[1]) Playes confuted etc. Roxb., S. 207. Dieser Vorwurf ist einer der merkwürdigsten Beweise dafür, bis zu welchen Höhen sich der Hass gegen die Kunst erheben kann. Aus einem ihrer wesentlichsten, schönsten Bestandteile, dem Einblick in die „secret corners of the soule" wird ein Vorwurf gemacht!

[2]) a. a. O., S. 41 u. 45.

[3]) Auch Bühnenanweisungen hat er hinzugesetzt.

[4]) Dort — siehe unten — ist das Umgekehrte der Fall. Der Italiener hatte das Mädchen fortgelassen, der Engländer bringt es zum Schluss auf die Bühne.

Nach all den inzwischen darüber angestellten Betrachtungen ob she had been a virgin, den derben Worten von Adam or Eve within her belly, der Nachricht, dass sie (V, 2) taken a-bed with Dulippo sei, kann der Zuschauer nicht anders, als sie mit etwas zweifelhaftem Auge anschauen: die Unbefangenheit in der Betrachtung ist fort, und das Auftreten der seit der ersten Szene nicht mehr auf der Bühne Erblickten wirkt schamlos. —

Das 1566 aufgeführte Stück musste nun vom grössten Einfluss auf die wachsende englische Komödie sein. Es hat der vorhergehenden gegenüber denkbar viel voraus. Die Sphäre der Moralitäten ist die Abstraktion, die Zwischenspiele, wie sie Heywood geschaffen, sind burlesk, ihre Welt die Helden der Strasse, ihre Hauptkomik Prügelszenen. Die Schul- und Erziehungsdramen kommen gelegentlich dem Niveau, auf dem unser italienisches Drama spielt, näher, freilich ist dann wie im Roister Doister die gesellschaftliche Stufe doch um eine Reihe von Graden niedriger als die in den Suppositi, ganz zu schweigen von Stücken wie Jack Juggeler, Gammer Gurtons Needle u. A. schwankartigen Charakters, die Brandl in diese Reihe stellt.[1]) Die romantische Komödie[2]) ist wiederum von der bisherigen sehr verschieden und spielt sich auf ganz anderem Hintergrunde ab. Dem gegenüber bedeuten die Supposes die bürgerliche Komödie, das Intriguenstück, dessen Welt die Familie ist. Diese bürgerliche Komödie entstammt der in England ja nicht unbekannten römischen Komödie, wie sie bereits der Roister Doister nachzubilden versucht hatte. Aber der Italiener ging doch anders bei seiner Nachbildung zu Werke: „Non si apprezzarono le opere moderne, se non in quanto esse offrivano una somiglianza più o meno perfetta coi modelli classici" sagt ein Kenner der italienischen Komödie.[3]) Diese enge Nachahmung war und blieb bewusst und ein gelegentlicher Versuch, die Komödie entsprechend den seit der Zeit der Alten veränderten Sitten umzumodeln, blieb in den Anfängen stecken.[4]) Das italienische Lustspiel ist deshalb

[1]) Quellen a. a. O., S. LXXI.
[2]) Siehe ebendort CX.
[3]) V. de Amicis: L' imitazione etc., a. a. O., S. 31.
[4]) V. de Amicis a. a. O., S. 65.

auch nie recht volkstümlich geworden, obgleich es die Zeitsatire bisweilen zu Hülfe rief. Wo es sich von seinem antiken Vorbild entfernte, geschah es noch dazu nicht zu seinem Vorteil: es gab die Charaktere auf um der Intriguen willen.[1]) L'imitazione latina è stata la principale cagione che impedì alla commedia di raggiungere nel XVI secolo in Italia quell' altezza ed originalità, che essa raggiunse specialmente in Spagna ed Inghilterra meint deshalb de Amicis (S. 151).

Anders hatte bisher die englische Nachahmung der römischen Komödie ihre Sache angefasst. Wie viel Heimisches steckt nicht im Roister Doister, wie denkbar frei ist im Jack Juggeler mit einem antiken Motiv umgegangen, überall einheimische Farben, überall häusliche Szenerien! Freilich auch eine noch arg in den Kinderschuhen steckende Technik! Demgegenüber musste dem Engländer die italienische Nachahmung der Antike doppelt interessant erscheinen. Hier war die alte Form nicht zerstört, jeder Schritt blieb auf dem alten Wege und trotzdem war das Kostüm verändert und der modernen Zeit leidlich angepasst. Die feiner als im antiken Lustspiel dort ausgearbeitete Intrigue musste um so vorbildlicher wirken, als ein anderes Hauptmoment: das Schaffen von Charakterfiguren der so anschauungskräftigen und in der Produktion noch so jungen englischen Kunst auf die Dauer nicht schwer fallen konnte. Bisher war in England die Intrigue plump, die Komik possenhaft gewesen, die Supposes waren ein vorzügliches Beispiel für das Gegenteil. Die Litteraturgeschichte pflegt freilich in der Regel dem Stück des Ariost ihr Lob nicht allzureichlich zuzumessen, sie lobt es, aber bewundert es nicht; eben weil es im Wesentlichen nur eine geschickte Zusammenarbeitung alter Motive darstellt. Für den Wert dieses Stückes als Vorbild ist das von untergeordneter Bedeutung.

[1]) Ebendort, S. 164.

III. Kapitel.

Die Bugbears.

Es ist nun bezeichnend, dass ein ungefähr dieser Zeit angehörendes Stück, die Bugbears einen recht ähnlichen Verwicklungskern enthält wie die Supposes. Fast sieht es aus, als hätte der Verfasser dieses Stückes, noch auf schwankendem Grunde, dem Publikum ein Lustspiel bringen wollen, das den Supposes im Grunde ähnlich, wie diese gleichfalls mit starker Anlehnung an ein römisches Komödienmotiv verfasst, auch wohl auf eine ähnliche Aufnahme wie die Supposes rechnen konnte.

Die Komödie *The Bugbears*[1]) ist durchaus italisierend.

---

[1]) Ed. Carl Grabau im Archiv für das Stud. d. n. Spr. u. Litter., Bd. 98 u. 99, S. 301 ff. u. 25 ff., 311 ff. Da das Stück zum grösseren Teil eine Uebertragung von Grazzinis Spiritata bedeutet (Florenz 1561 appresso i Giunti), so muss es, wie schon Grabau bemerkt, nach diesem Zeitpunkt entstanden sein. Andererseits wird der Nekromant als Nostradamus eingeführt und von ihm III, 3 gesagt:

O sir you wold wonder what miracles I dyd heare
Of those that dyd know hym yn Orleannce thys other yere,
And in Paris what a cure he did on the french kyng
(I wold have sayd the Queene) how he brought downe her teeming.

Wie Grabau ist es mir unmöglich gewesen, in Nostradamus' (1503—1566) Lebensbeschreibungen etwas von Orleans zu finden (Vgl. Les Vrayes Centuries et Propheties de Maister Michel Nostradamus, Cologne chez Jean Volcker 1689 und Nouvelle Biographie génerale). Dagegen scheint mit der französischen Königin Katharina von Medici gemeint zu sein, die den überaus berühmten Mann 1556 an den Hof nach Paris rief und mit Geschenken überschüttete. Immerhin erlaubt uns das Todesjahr des Mannes 1566 den Schluss, dass die Komödie nicht lange über dies Jahr hinaus geschrieben sein kann, denn der Tod des in der Provence noch von Tausenden vor seinem Tode aufgesuchten Zauberers musste auch in England bekannt werden.

Sie ist eine Ueberarbeitung der Grazzinischen La Spiritata und greift damit einen echten, rechten Lustspielstoff auf, ohne ihm doch ein wesentlich anderes Gepräge zu geben.

In der italienischen Komödie hat sich ein junger Mann (Giulio) in ein junges Mädchen (Maddalena) verliebt, sich nach vorausgegangenem Ringwechsel heimlich mit ihr vermählt und nachträglich bei dem nichtsahnenden Vater (Niccodemo Elisei) um sie angehalten. Er erhält keinen ablehnenden Bescheid, aber seinem eigenen Vater Giovangualberto ist die Mitgift des Mädchens zu gering, er verlangt dreitausend Skudi. Infolgedessen will der Vater des Mädchens sie einem anderen jungen Mann verheiraten, und um diesem Schicksal zu entgehen, aber auch um ihre weit fortgeschrittene Schwangerschaft zu verbergen, stellt das Mädchen sich von einem bösen Geist besessen, spricht irre und lässt Niemanden in ihr Zimmer. Zugleich übernimmt es Giulio, durch einen kecken Betrug die dreitausend Skudi seinem eignen Vater zu entwenden. Er spielt mit seinen Helfershelfern Gespenster, bringt es fertig, den Alten aus dem Zimmer zu verjagen, in dem dieser sein Geld bewahrt, raubt dort dreitausend Skudi und lässt durch einen von ihm gedungenen Geisterbeschwörer (Albizo) den Alten über das angebliche Wesen der Geister und ihre Wegnahme des Goldes unterrichten. Nun wird ein Oheim der Geliebten des Giulio (Daniello) von ihm gewonnen, der erklärt, die dreitausend Skudi zur Mitgift zuschiessen zu wollen und der dem nun wieder getrösteten Nicodemo auf diesem Wege sein eigenes Geld wieder zuführt. Der öffentlichen Heirat der längst Verbundenen steht nichts mehr im Wege und sie geht fröhlich von statten.

Der englische Bearbeiter[1]) hat sich alles dies zu eigen gemacht. Der Prolog fehlt natürlich im englischen Stück. Ausgelassen ist sonst nur das Motiv der Besessenheit der Tochter. Die Gründe dafür können verschiedener Art sein, ästhetischer Natur sind sie wohl kaum.

[1]) Dass es sich um eine englische, nicht schon italienische Bearbeitung handelt, machen Grabaus Ausführungen, Bd. 99, S. 322, a. a. O., fast zur Gewissheit. Ebendort S. 321 ausführlich der Inhalt und eine wertvolle Tabelle der benutzten ital. Akte und Szenen, in denen nur zu korrigieren ist (Zeile 11); Zu Akt IV, 1 der Bugbears gehört nicht Spiritata IV, 1, dagegen (letzte Zeile) zu V, 9 der B. wohl noch V, 6 der Andria und auch der Schluss von V, 10 der Spiritata.

Die Doppelung des Motivs der Dämonen im Haus und des Dämons als Erkrankung, gegen die vielleicht ein Einwand möglich wäre, hat den englischen Bearbeiter wohl ebensowenig gestört wie die mit dem Gedanken der Besessenheit verknüpften Zoten und Schlüpfrigkeiten, denen im englischen Stück, wie wir sehen werden, viel rohere gegenüber stehen. Es kommen vielmehr zwei andere Gründe für die Fortlassung in Betracht, einmal, dass dem Bearbeiter das Motiv der Bessenheit als etwas spezifisch Katholisches erscheint, dergleichen er (siehe später) überall ängstlich auszumerzen bemüht ist, und andererseits verwischt er gern die Spur hinter sich, eine Absicht, die wohl auch der Aenderung der sämtlichen Personennamen[1]) zu Grunde liegt, ja die er sogar noch, wie wir sehen werden, mit einer gewissen Nervosität auf andere unerhebliche Kleinigkeiten erstreckt.

Dafür hat der Bearbeiter eine andere Episode aus der den Menächmi des Plautus nahestehenden Intronatenkomödie Gl' Ingannati[2]) nicht ungeschickt übernommen. Der junge Mann, der sich bei Grazzini, ohne auf die Bretter zu kommen, um die Geliebte des Giulio bewarb, hat sich hier in einen geizigen aber verliebten Alten (ital. Gherardo, engl. Cantalupo) nebst Diener (Spela engl. Squartacantino) verwandelt, der durch seine Liebesinbrunst bei grauen Haaren erheiternd wirkt.

Ist damit eine komische Figur für das Stück mehr gewonnen, so hat der Bearbeiter die Einfügung eines zweiten Liebespaares nebst Dienerschaft aus dem Terenz (Andria)[3]) für zweckdienlich gehalten und somit eine Erweiterung des ursprünglichen Stückes geschaffen, die noch vermehrt wird durch eine Reihe eigener originaler Szenen ohne eigentlichen Belang für die Handlung[4]) jedoch charakteristisch für den Unterschied der heimischen und fremden Art.

---

[1]) Genau ebenso in G. Chapmans May-Day. Vgl. A. L. Stiefel: G. Chapman u. d. ital. Drama, Shakesp.-Jahrb. Bd. XXXV, S. 196.

[2]) Die Ausgabe heisst: Comedia Del Sacrifizio degli Intronati da Siena, Vinegia MDLIX, S. 15—71; vgl. v. Reinhardstöttner, a. a. O., S. 517.

[3]) Wie Grabau a. a. O. S. 320 wohl mit Recht meint auf Umwegen; des Bindus und Octavius Heimat II; 5, 96 u. V; 9, 9 habe ich auch nicht auffinden können.

[4]) Grabau macht (a. a. O., S. 322) die Bemerkung mit Bezug auf diese Szenen, einiges könne noch Grazzini angehören, da der älteste Druck der

Ausserdem sind in der englischen Bearbeitung noch einige kleinere Veränderungen vorgenommen. Ausser solchen in der Figur des Oheims Daniele-Donatus, ist die Person des Geisterkundigen dabei verwandelt.

Im italienischen Stück ist der Negromante (IV, 2) Fiorentino, ma allevato in Pisa ed è scolare, amico grandissimo di Giulio e fra due giorni se ne torna à studio; im englischen (IV, 1) A fellow ... a merchant straungers Servaunt, an acquaintance of mine (Biondello) whose master hath bene but a while yet a florentine, but I (Biondello) know his mans qualicums when we dwelt both in Venice. Wir könnten auch darin eine Anlehnung an die römische Komödie sehen, in der die listigen Diener so oft den Knoten schlingen, aber auch die italienische Komödie hat solche und der Name des Nekromanten: Trappola führt uns auf den richtigen Weg.

Trappola in Ariostos berühmtem Stück, der Cassaria, den Volpino, der listige Diener, als alten Bekannten trifft,[1]) begrüsst, mitnimmt und dann als Vater Crisobolo verkleidet, hat zu dieser Aenderung verleitet, eine lustige bekannte Figur, auf die Ariost selbst noch in den Suppositi scherzend hingewiesen hat.[2])

Spiritata von 1561, der weder in der Kgl. Bibliothek zu Berlin, noch im British Museum ist, nach Ersch und Gruber I. Sect., Teil 88, S. 437 vollständiger sein solle als die Ausgabe von 1562. In der That aber zeigt eine Vergleichung der Ausgabe von 1561 (vorhanden in der Kgl. Bibliothek zu Göttingen), dass irgendwie erhebliche Aenderungen in der spätern Ausgabe nicht gemacht sind. Fast die einzige ist die im Folgenden im Text verschiedentlich angegebene fast durchweg vorgenommene Ausmerzung bestimmter Beziehungen auf die Kirche. Statt frate heisst es später medico. Stellen wie V, 4 Io ho pur preso il Giubbileo per l'anima sua (1561) sind fortgefallen. (Weiteres siehe im Text.) Eine ganze Reihe derartiger, unter dem Einfluss der kirchlichen Reaktion in der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts geschehener Veränderungen weist Bolgeni noch auf: V. de Amicis a. a. O., S. 183. Die Angabe bei Ersch und Gruber von der Spiritata: „Am besten und vollständigsten in der Originalausgabe: Firenze 1561" ist deshalb ohne viel Belang, die Inhaltsangabe der Spiritata ebendort ist falsch und trifft mehr auf die Englezza zu. (Die Ausgabe der Spiritata in Teatro comico Fiorentino, 4 vol., tomo III, Firenze 1750, folgt der Ausgabe von 1562.)

[1]) Cassaria Act II, Scene 4, Opere di Ludovico Ariosto, Padova MDCCLXXI, S. 329.

[2]) Famiglio: che vi pareria, s' io mi fingessi morto
Come feci anche in casa di Crisobolo. Act III, Sc. 2.

Man darf also auch — und das ist für unsere Betrachtung wichtig — die Kenntnis der Cassaria von dem Verfasser annehmen, ja vielleicht rief er sogar mit dem Namen Trappola bei einem Teile der Gebildeten unter seinen Zuhörern eine lustige Erinnerung wach, was für die Aenderung mit begründend sein würde. Sicher benutzte er das Motiv des Wiedertreffens der Diener in seiner Weise (siehe weiter unten). Was nun die Uebersetzung selbst angeht, so ist sie bei den aus der Spiritata entnommenen Stellen zumeist wortgetreu, soweit nicht die Veränderung des Inhalts eine Aenderung der Wortfassung gebietet, leidlich getreu noch bei der Uebernahme aus den Ingannati, die in Modena spielen, — wo der Lokalhinweis, da das Stück sonst in Florenz spielt, naturgemäss unterbleiben musste (vgl. I; 3, 4), wenn es italienisch heisst: io mi vo dare il più bel tempo ch' huom di Modena, — am freiesten bei der Verwertung des Terenz.[1])

Bemerkenswert ist die Wahrung des italienischen, ja florentiner Lokaltones, der ebenso erhalten bleibt wie die Vorstellung der winterlichen Jahreszeit (II; 1, 3, IV; 2, 18) Voi dovete essere come quelli della casa di S. Pagolo sagt Nicodemo III, 3 zum Astronomen. Und er antwortet: Così semo noi cogli spiriti e co i Diavoli, come sono essi colle tarentole e co i cani arrabiati, sichtlich mit Bezug auf Florentiner Verhältnisse. Im Englischen heisst es (III; 3, 132):

> Be you sure we ar as privy
> With divels and with sprites as the Brethren of syent paull
> *Hear in Italie* can skill by a gift supernaturall
> Of serpentes and poysons and mad dogges and suche gear.

Ein di là d' Arno (I, 3) bei Grazzini ist sorgfältig wieder verwendet an anderer Stelle (II; 1, 29): he sends me owt of dores even quite beyond Arno. Für die Florentiner Cathedrale Santa Maria del Fiore (Grazz. II, 3) ist mit jener oben erwähnten Veränderungssucht die bekannte, aber weniger berühmte Dominikanerkirche Santa Maria Novella[2]) eingesetzt

[1]) Bei Körtings Bezeichnung des Stückes als „interessant wegen der Nachahmung der commedia dell' arte" (Grdr.[3], 1899, S. 401), ist wohl ein Irrtum untergelaufen.

[2]) Lesbar ist nur: To santa Maria No —. Dass der Bearbeiter nur diese Kirche gekannt haben sollte und sie deshalb an Stelle der anderen eingesetzt hätte, ist bei der Berühmtheit gerade jener nicht anzunehmen.

(II; 2, 28). Hierhin gehört auch die schon angeführte Stelle über den Nekromanten, mit dem italisierenden Zusatz, den Aufenthalt in Venedig betreffend und der folgende Passus aus V, 5:

D. Se tu ti contenti d'haver la Maddalena mia Nipote e figliuola qui di Nicodemo, ella è tua moglie. Der Engländer sucht bei dieser Gelegenheit Lokalfarbe hereinzubringen. Will you take Rosimunda di Medici to your wife? (V; 7, 89).

Der vornehme florentiner Name in der spiessbürgerlichen Gesellschaft verrät die oberflächliche Kenntnis italienischer Verhältnisse beim Dichter, zum wenigsten bei den Zuhörern, auf die das Stück gemünzt war.

Unter den gewahrten Italianismen — von der erwähnten Erhaltung des Lokaltons abgesehen — mache ein irrtümlicher den Anfang: Tu mi par una bestia, sagt der genarrte Alte zu seinem Diener, vuoimi fare Calandrino forse, io dico ch' io non ho altro male che di Lelia mia. Der Engländer scheint nicht zu wissen, dass far calandrino narren oder weissmachen heisst und übersetzt vielleicht in Erinnerung an den „Helden" der Calandria des Kardinals Bibbiena: Calandro(?) oder an Boccaccios berühmte Calandrinofigur: Awaie beast, dost thou thinke to make me calandrino? (I; 3, 24). — Act. III, Sz. 3 ruft Nicodemo entzückt über den Nekromanten aus: Questa e altra dottrina, che quella di Bartolo, Cino e Baldo![1]) Dem englischen Bearbeiter scheint der zweite unbekannt zu sein, wie er denn in der That noch heute minder bekannt als die andern beiden ist, er schreibt: Ye be bold neyther Baldus nor Bartolus *hath*(?) thys skyll.

Charakteristisch ist es, wenn der Alte mitten im englischen Text ohne Entsprechung im italienischen mit dem typischen Zusatz des Personenverzeichnisses der italienischen Komödie (wie Filogono . . . Vechio u. A.) the old vechio (I; 2, 64) und our vecchio (I; 2, 79) genannt wird. Auch die Anrede Seignour Donatus (V; 6, 30) ist wohl hier anzuschliessen.

[1]) Bartolus, der bekannte Glossator des Studentenliedes 1314—1357, Cino da Pistoja, italienischer Rechtsgelehrter, † 1336, Kommentator der ersten 9 Bücher des Codex Justinianeus, auch als Dichter bekannt und von Dante und Petrarca gelobt, Baldus de Ubaldis, ebenfalls italienischer Rechtsgelehrter und Kommentator, † 1400.

In diese Kategorie gehört auch die Nachahmung eines in der italienischen Komödie überaus häufigen Motivs (V; 4, 10):

> I will take it upon me and if it hap to fall
> As we have devysed, the case is suche trulye
> That caselye therof a man might make a comedy

sagt Donatus in sichtlicher Anlehnung an italienische Vorbilder.[1])

Den erhaltenen Italianismen steht freilich die grosse Menge derjenigen Ausdrücke gegenüber, die nicht wörtlich, sondern durch entsprechende englische Ausdrücke wiedergegeben sind.[2])

So sagt der Vecchio gleich zu Beginn des Stückes (I, 1) Mi pensava d' haver meco Orlando, englisch (V. 3) an other Hercules, obgleich später (V; 2, 65) als teurer Besitz des Alten statt des italienischen quadro d' una Madonna di mano d' Andrea del Sarto hingesetzt wird a booke

> Of Orlando Furioso, wheron I loved to looke
> As ofte as I had leysure with passyny great delyte.

C' hai una persona come un facchino che io crederei che tu fussi andato contro all Artiglieria (I, 1) wird wiedergegeben; Thou art bige enoughe to beare a standerd (I; 1, 12).

Quivi stà una bellissima fanciulla figliuola wird durch das schmuckere: Ther old Brancatio hath a passing pereles primrose to his daughter I, 2, 31 wiedergegeben.

Tremila scudi werden durch three thousand crownes (I; 2, 52) übersetzt. Wenn der Diener es dem Herrn nahelegt to helpe me your servant with som god annuitie (I, 3, 10) so steht dafür im italienischen Text (I; 4, 5 der Ingannati) e non mi son pure avanzato un par di scarpe.

Die Koseworte des Alten: delicata inzuccarata werden getreu (I; 3, 27) mit my swetinge wiedergegeben. Um bolognino der Vorlage erscheint als this crusado (I; 3, 59), tre mila e tanti fiorini d' oro (V, 4) als three towsand crownes of gold (V; 7, 49), voi sete ricco I, 1: you have store of pence and riddockes in great plentie (I; 1, 16).

---

[1]) z. B. Supposes V, 7, A man might make a comedy of it, eine die Illusion beeinträchtigende Unart, gegen die schon Lessing (Hamb. Dr. 42 St.) freilich mehr noch in der Tragödie ausführlich streitet.

[2]) Die Entsprechung der Flüche siehe weiter unten.

Die ganze, die Herkunft des Nekromanten betreffende Stelle wird abgeändert. Come vi fate voi chiamare wird er gefragt (III, 2). A. Aristomaco da Galatrona,[1]) G. Voi dovete dunque essere della schiatta di Nepo? A. Di quella casata son disceso al piacer vostro. G. O che grandi huomini? per incanti e per malie non hanno pari. Der Bearbeiter schreibt (III; 3, 128):

T. My name is Nostradamus.
A. I have hard of your ffame.
For great skill in astronomy a great whill a gone
You are of Nepos race.
Tr. I am on of that faction.
Am. O how famous is that Race and exelent in astronomy and the arte of black magick.

Bei der Aufzählung der verschiedenen Geister, die in des unglücklichen Alten Haus eingedrungen sein können, versucht der Engländer eine annähernde Uebersetzung an ein paar sonst gar zu unverständlich klingende Namen: Argentei, folletti, foraboschi e forasiepi: Som are clypped folletti, faraboscki, forasiepi. That is woodcrepers hedgcrepers and the whyte and red fearye (III; 3, 46).

Wurde der Arno bei den Zuhörern als für Florenz charakteristisch vorausgesetzt, so doch nicht andere Florentiner Verhältnisse, ähnlich wie wir es in den Supposes sahen. Egli hanno ragione che io non me ne posso andare à gli Otto (V; 7, 9): They ar fled and dare not justifie thee fact before the cunstable.

Aehnlich IV, 3 italienisch und IV; 2, 92 englisch und an einer anderen Stelle, wo es sich um die Kostbarkeiten des beraubten Alten handelt: Forse quei Vestone di seta che voi vi faceste l' altranno che voi andaste in ufizio (V, 1), englisch kurz (V; 2, 64): God save your scarlett gown. —

In die Reihe der begrifflichen Entsprechungen gehören auch die Uebertragungen der Zoten, bei denen im Englischen auf Deutlichkeit gesehen werden musste, die am besten durch die Verwendung bekannter Nebenbedeutungen erzielbar war. I, 4 (der Ingannati) meint der Diener Spela:

[1]) In der Ausgabe von 1582 Galatrova.

ch' io ho paura, che questa moglie non vi mandi qui, o che la vi faccia so ben' io?

Ghe: Vorrò che tu vegga, s' ella si terra ben pagata da me.

Spe: Credolo, che dove un' altro la pagarebbe di grossi è di cinque, e voi la pagarete di doppioni e di piccioli.

In der englischen Bearbeitung warnt der Diener (I; 3, 8):

Thus to waxe horne wood on a girle at these yeres ...
I doubt your younge wife will mark you I wott how
With Saint Cornelius badge.

Aehnlich III; 1, 10:

I hope she wyll not fayle
For hys further preferment to send hym in to Cornewayle.

Die Behandlung der Sprüchwörter ist verschieden. Einmal können wir Ersatz durch ein ähnliches feststellen: per tenere i pie in due staffe (I, 1) ist durch (I; 1, 46) why, dost thou not know, that allwaies it is good to have two stringes to ones bow wiedergegeben.

Ein andermal ist eine allgemeine Sentenz nicht wiedergegeben (V, 1): le male novelle son sempre vere. (Eine dritte V, 4: La vera richezza in questo mondo è il contentarsi steht in einer Umgebung, die nicht zu den im Uebrigen getreu übernommenen Stellen gehört.)

Gelegentlich sind auch eigene Sprüchwörter hereingebracht, wie (II; 5, 13) Youe know wedding and hanging by destiny are brought in, und das unten angezogene (I, 3, V. 14) He shall never pise in medow that fearethe every grasse.

Andere, mehr sprachliche Eigenheiten wie Noi vi vorremo dir quattro parole (V, 5): we are come to breake a matter to you (V; 7, 58) werden verändert und zwar vielfach da, wo es sich um Zahlen handelt: trentamila paia di diavoli (I, 3) sind wiedergegeben durch a thousand devels (I; 2, 135).

In dem italienischen Hause erscheinen die Geister In su la mezza notte (I, 3), in der englischen Bearbeitung halfe an hower aftar mydnight (I; 2, 145); heisst der Italiener den Nekromanten per mille volte il benvenuto (III, 3) so sagt der Engländer weitläufig (III, 3):

Master doctor double wellcome
Trust me thers none that came
To my howse thys good whyle better wellcome then are you.

Aehnlich später V, 3 italienisch und IV; 2, 91 englisch. Reinsprachlich ist auch die Veränderung V, 1 italienisch und V; 2, 72 aufzufassen, dahin gehört auch wohl die Uebersetzung V; 2, 20 von den Geistern.

Der Erhaltung der Lokalfarbe von Florenz, der Wahrung und dem Zusatz einzelner Italianismen und der getreuen Uebertragung von Italianismen begrifflich oder mehr sprachlich durch englische Ausdrücke stehen nun aber eine ganze Reihe von Fällen gegenüber, in denen Italianismen und für die Lokalfarbe wichtige Züge schlechtweg ohne Entsprechung fortgelassen sind. Dahin gehören zunächst alle auf den katholischen Ritus und das katholische Bekenntnis bezüglichen Stellen.

Gleich zu Anfang ist ein ganzer Passus dieser Art fortgeblieben (I, 1): E per questa cagione me ne voglio andare hor' hora à Santa Croce a trovare fra Buonaventura e consigliarmi seco di questa maladizione: e veder se per via d' orazione ò di Salmi d' Acqua benedetta ò di Reliquie io megli posso levar da dosso. Alles das ist wiedergegeben durch die Worte: The while I will go and aske the advise of my neighbour Cantalupo (I; 1, 43), später bleibt fort (ebendort) andremo a udir messa, an anderer Stelle, wo es sich um die Annäherung des Liebhabers handelt (I, 3): Fece tanto con danari e con presenti che per mezzo d' una sua balia e del confessoro (1582: d'un medico domestico di casa) si condusse in camera della fanciulla, hat die englische Bearbeitung schlechthin (I, 2, V. 35):

> With praiers and presentes and bribes many a one
> That he gave to here nurse.

Aehnlich fällt im Englischen aus (III, 2): *Nic.* Noi havessimo amenduni a combatter con gli spiriti? *Giov.* Tant è; ella stà come tu odi; e torno pur testè per consiglio dal mio frate (1582: medico), il quale mi dice che io son pazzo e che io doveva sogniare. Nondimeno[1]) se io gli dò due ducati, farà uno ufizio solenne de i morti; dir le messe di san Ghirigoro, e di san Cipriano, che sono appropiate a gli spiriti: ma io harei voluto qualche reliquia?

---

[1]) Dieser Satz fehlt in der Ausgabe von 1582.

An anderer Stelle heisst es bei dem Italiener (III, 3) *Alb.* Dico che prima che io dica altro, mi convien favellare allo spirito, che io ho alla stanza, costretto in un oriulo da sole e a voi in tanto bisogno andare ad un religioso, ma che andretene a Maestro Innocenzio nel Carmine e fatevi copiare (intendete bene) il De profundis senza la gloria (1582: quell' incanto che fece per monna checca): e poi che egli ve ne hara copiato un per uno fatelo star ritto e leggierlo adagio e forte e voi vegli inginocchiate a i piedi e cominciate a far pezzolini di quella carta, nella quale egli harà copiato detto Salmo (1582: incanto); e non restiate mai infinche egli non l' ha fornito tutto di dire: e di poi rizzatevi, e guardate di raccor bene tutti quei pezzolini e gittategli in sul primo fuoco che voi trovate, daravi il cuore di far questa faccenda?

Der Bearbeiter hat sehr stark geändert (III; 3, 79):

. . . when I talk with my familiar
The whyle do you take a greene haseel wand
And thwite it fowre square. On the one side must stand
Thys verse: Alpipencabas, tot habet, ninas quot habet gras
Then Galbes, Galbat, Galdes, Galdat fayre written as you can
On the syde under that wryte your owne name and then
On the thurde syde thes wordes: Irioni Kiriori
Daries, dararies, Astararies and with it ioyntly
Thys verse: Arx, tridens, Rostris, Sphynx, prester, terrida, Seps, stryx.
On the fowrth syd set you downe the name of some frende,
As one of thes Ientlemen. That done, in the end
In some secret cloce chamber make a fyer, then thus doe
Fyrst slend thys square sticke length wyse in to two
Then each in other too. Then each of you throw
Two lengthes into the fyere. —

VI, 2 Ringraziato sia l' Angelo e Tobbia e la sua compagnia: dimmi qual cosa, che io possa consolare un pò la Maddalena ist in dem Mund der englischen Amme verändert in (IV; 1, 7):

Now thanked be God, tell me some piece of neves
To cary Rosimunda.

Ein gelegentliches: Madonna si! (IV, 2) ist natürlich auch weggefallen. Auch die Flüche bleiben fort. I, 1 wird per lo corpo della Consagrata weggelassen. Ebendort Doh pezzo di Manigoldo in ah slave (V. 15) verenglischt, an anderer Stelle

(IV, 3) *Gio.* Mal che Dio dia loro. *Nic.* E la mala Pasqua, in: *Am.* A vengeaunce on them all! *Cant.* Ye a double very vengeaunce (IV; 1, 76). (V, 4) ist per lo Corpus domini durch o god wiedergegeben (V; 7, 9). Aus (V, 1) ist: Il Canchero che vi mangi freilich mit der ganzen Stelle nicht übernommen. V, I bleibt O potta della Virginità mia aus.

An einer andern Stelle ist die Beteuerung: vò rinnegare il cielo se non (V, 1) durch das vorsichtigere on payne of my lief (V; 2, 16) wiedergegeben.

Während in der Regel, wie wir sahen, der frate Innocenzio fortgelassen wurde (ausserdem noch in III, 3 und V, 5) ist einmal dem italienischen Text genauer gefolgt. Es heisst dort (III, 1) *Giov.* Io ho udito una messa: e stato anche un buon pezzo in Camera del mio Fra Bonaventura; il quale si sente un po di mala voglia, ma non ho fatto nulla per quel ch' io v' andai. Hier ist übernommen III; 2, 13:

> I went
> To my Confessour, to intreat hym some remedy to invent
> Agaynst thes wycked Sprites. He red me a pistle
> And told along round about not worth a whistle.

Ferner ist das wohl aus der lateinischen Kirchenliturgie stammende (?) In diebus illis, als Antwort auf: when the devell wyll he come (E quando Diavol verrà?), erhalten (IV; 2, 98).

Nicht die Bezüge zum katholischen Ritus allein werden indes fortgelassen, sondern überhaupt eine Fülle von Italianismen. Gliè amor che vuol cosi, non è vero Clementia, sagt der alte Freier, Omnia vincit amor. Darauf Spela: Ou che bel detto da Napolitani (?) facetis manum brigata, mai più fu detto (I, 4 der Ingannati). Englisch: Why? knowest not horsone elfe, that Amor vincit omnia (I; 3, 26). Andianne al Carmine noi (1582: a Maestro Innocenzio). III, 3 ist durch Lett us goe about our bussines (III; 3, 136) wiedergegeben.

Scherzhaft mutet das Missverständnis in der Uebersetzung einer Stelle (IV, 3) an: *Giov.* che hai tu veduto? *Traf.* Padrone uno splendore è in camera vostra e con tanti luminici, che ella pare il paradiso di San Felice in Piazza — *Amed.* (IV; 2, 35) Tel me what didst thou see. *Biondello.* Soch a nomber of lightes I thowght myself to be in Paradise there in your chamber above.

Die italienische Redensart (?) (V, 4) che ti par di Cristo; disse il Basa: vò à bottega e trovola arsa[1]) mit der Giov. die Szene beginnt, ist unentsprochen geblieben. Auch eine für die Lokalfarbe wichtige Stelle im Munde des betrogenen Alten: Ti par poco havermi succiato portatone tre mila e tanti fiorini d'oro? che io haveva serbato per aprirti una Bottega in S. Martino d'Arte di Lano (V, 4) ist englisch fortgelassen, d. h. (V; 7, 49) ersetzt durch: Dothe it seme a light matter? Three towsand crownes of gold? Dass das gestohlene Geld angeblich von der Bank erhoben wird (levati dal banco V, 5), wird im Englischen gleichfalls nicht wiedergegeben.[2]) An diese Fortlassungen nun schliessen sich andere, die für den Kunstwert des Stückes wichtiger sind. So lässt der Bearbeiter des englischen Stückes die psychologische Feinheit ausser Acht, mit der der betrogene Alte, als ihm die erschütternde Kunde von dem Verlust seines Geldes kommt, dem bisher so hoch gehaltenen Alchemisten derbe Schimpfworte zuruft (V, 1): Voi mi parete unbell' Asino! . . . Il Canchero che vi mangi!

Auch dass im italienischen Stück (V, 5) die Geldsäckchen des Alten selbst auf die Bühne kommen und er so sein eigenes Geld als huldvolle Schenkung wiederbekommt, erhöht die Augenfälligkeit der Komik. Wenn im italienischen Lustspiel (V, 10) noch einmal vor Schluss die Mutter erwähnt wird — Io haveva pensato di mandar, sagt der Alte, per tua Madre e per le serve; ma egli è troppo tardi — so liegt dem das feine Empfinden zu Grunde, das die Frau des Hauses vermisst, ein Empfinden, das nicht nur hier dem Engländer mangelt.

Willkührliche Aenderung finden wir auch hier einmal in den Namen: Cuccubeoni in der Vorlage wird zu Caccubeoni, es ist dieselbe Erscheinung, die schon bei Gascoigne auffiel. (Die verschiedentlich vorkommende Form Caccubioni ist wohl nur graphische Abweichung, auch Amideus kommt einmal vor.) Eine wirkliche Verschlechterung der Uebersetzung finden wir

---

[1]) 1582: Che ti par della mia trista sorte? vò à bottega e trovola arsa.

[2]) Auf Unkenntnis des Bankwesens deutet auch die Stelle in den Suppositi II, 3: che ora importuna è questa padron mio di venir per questa contrada? Non è banchiero in Ferrara, che non sia ito a bere ormai, übersetzt: The Mayor's officers have dined ere this time, which are always the last in the market!

auch gelegentlich im folgenden (IV, 2): Maddalena, che si consuma come il sal nell' acqua, d' haver qualche ragguaglio, klagt die Amme.

Rosimunda, übersetzt der Engländer,

> that doth nought but lie and muse
> In her dumpes on this matter and consumeth away
> As the salt in the water, or the snow in Somers day (IV; 1, 8).

ohne das weshalb aufzunehmen. Statt dessen sind nun eine Reihe von Zusätzen eingetreten, geringeren oder grösseren Umfangs. Zu den erstern zählen die Schimpfworte, die eingestreut sind. Go, go horson camell (I; 1, 11) ist italienisch ohne Entsprechung, horsone elfe wiederum (I; 3, 26), the cow is sore afrayd (IV; 2, 48) statt: costui è tanto pauroso e poltrone (IV, 3). Damit kommen wir zu den zweifellosen gelegentlichen Verrohungen überhaupt.

Im italienischen Lustspiel bot die angebliche Besessenheit, in Wirklichkeit nur vorgeschützt, um die Schwangerschaft zu verbergen, naheliegenden Anlass zu Zweideutigkeiten: Grazzini liess sie sich nicht entgehen. *Luc.* Lo Spirito che l' entrò in corpo, era stato carnefice (I, 2) und später die Erklärung des Nekromanten (V, 1): Lo Spirito che è entrato à dosso à vostra figliuola è di quegli della luce, di buona, e di benigna natura; e si chiama amoroso ... I quali non entrano in corpo mai, senon alle giovani e belle fanciulle, solo per loro utile, e per loro benifizio — geben einen Begriff davon. Aber wie unendlich viel roher fasst der Engländer die Sache an! Schon I, 3 übersetzt er die Worte: *Tr.* E per dirvi il tutto brevemente non potette haver mai cosa da lei, che gli piacesse, se prima non la prese per moglie

> (I; 2, 42) wher upon commynge to her more times then that on,
> He hath left his marke behind him and mad her a mother.

Später handelt es sich um Stellen, die im Italienischen zumeist keine Entsprechung haben, weil sie der Verknüpfung mit den neueingeführten Motiven dienen.

Aber wenn wir auch keine Aenderungen einer Vorlage bei ihnen nachweisen können, sind doch die Abweichungen vom Stil des übrigen eigentlichen italienischen Stückes vornehmlich der bei ihnen sofort eintretenden Derbheit halber bemerkenswert. Die Neigung hierzu paart sich nun mit der

schon in der Suppositi-Uebersetzung bemerkten einer gelegentlichen Verbreiterung zwecks Verdeutlichung. So schliesst gleich die erste Szene mit einem dreizehn Zeilen langen Monolog, dem im Italienischen die Bemerkung einer Zeile gegenübersteht. (Dieselbe Erscheinung III; 3, 136.) Die ferneren grösseren Erweiterungen bringen fast insgesamt gewisse kräftige Derbheiten mit. Dahin gehört zunächst die Erkennungsszene der beiden lustigen Brüder Trappola und Biondello. Hier haben wir noch etwas wie eine Vorlage. Ihr Urbild ist nämlich wohl der bereits genannte Auftritt in der Cassaria II, 4 wo die Begrüssung der beiden Lumpen gleichfalls sehr eigenartig und ohne Zurückhaltung vor sich geht.

Dovrestilo heisst es da z. B.:

> Tu saper d' andar co' ferri a' pie per meriti
> Tuoi.

Trappola entgegnet:

> Chi vi suol ir più di te, che bestia
> Non è di trotto si duro, che apprendere
> Non avesse dovuto un soave ambio
> Sel padron suo si lungamente fattole
> Ha portar a te il tuo. *V.* vien dentro: lascia le
> Ciance, che non abbiam tempo da perdere.

Ganz anders derb und volkstümlich ist das englisch wiedergegeben: I; 2, 1 — wenn Jakob Burkhardt mit Recht in der italienischen Komödie den völlig realistischen Ton als vorbildlich rühmt, wird schon im folgenden sichtbar: in England braucht er nicht erst gewonnen zu werden, nur gemildert —

> Tr. Is not that my frend Biondello.
> Bio. Is not that my franion Trappola.
> Tr. Lett me see: is it he? or no.
> Bio. What? My Trappola? the king of good felowes that didst lie
> With the queene of beggars? all haile to thie maiestie.
> Tr. Biondello? My old coapesonate? of knaves the grand captaines
> Not a knave of baser size, but a knave died in graines
> The warden of the company of iavells and the storehouse
> Of sutteltie and falshod, most wellcom art thou to us.
> Bio. How goeth the world with thee?
> Tr. Like a howle very round.
> Bio. Upon an old razer wilt thou lend me XXtie pound?
> And Ile paie thee againe when we two be honest men.

Tr. Wilt do on thinge for me? shalt see what Ile saie then.
Bio. What is that?
Tr. Wilt thou do it?
Bio. If I can?
Tr. Stope downe a low
And kisse my round rivette while I claw thine ellebawe.
Bio. There son burnde thistles, and a littel urchines wolle
And of waspes and of hornettes on small pore bushell full,
And the divels nailes unpared.
Tr. Well lett these grettinges go ...

Als eigener Zusatz des Bearbeiters erscheint auch die folgende Stelle (I; 2, 66):

Bio. In this same very season
Our neighbor Cantalupo old graybeard lovethe hottely
My younge masters wife.
Tr. What dothe he? In myne eye
She is as mete for him, as a glove for a horses nose,
Old morell wold have a new bridell I suppose.
Bio. Why fole? When he happnethe to sneese in the nighte
Hathe he not ned of on to saie Christe helpe?
Tr. Thou readest right.
Bio. And furder she will kepe his back warme now he is old.
Tr. I doubt shee will make him stammer and say I am a cucke — cucke — cuckecold,
For old men speake hudell many times on that note,
But forthe with thy tale. —

Ferner I; 3, 14.

Cant. He shall never pise in medow that fearethe every grasse.

Am auffallendsten aber ist wohl die Rohheit der fünften Szene des vierten Aktes, ein Zusatz des Bearbeiters. Cantalupo unterhält sich mit seinem Diener Squartacantino (V. 5):

Ca. Did he tel thee my derling my Rosimund was with child?
Squ. He sayd she had her errand, that she was not beguild.
Ca. Then if I have the cow, I must have the calf too.
Squ. Ye and the hornes with all.
Ca. O God what shold I do.
Squ. What els but have her, she is best for your diett,
I wold have her, and it were but to bring me out of quiet,
You cannot lose by her.

Ca. Is that thy best advise?
Squ. She is best for you now me thinkes, if you be wise,
For now you shall have her double with the advantage,
That is two for one is not that a gaineful mariage?
Besedes you be sure she will not be barraine,
Ye and further who ever it was that toke the paine,
Lett him lose his labour and do you take the chyld,
So you are sure to gayne and he to be begyld ...

V. 37 scheint dem Herausgeber wohl mit Recht späterer Zusatz.

Ca. That Rosimund is with child!
Squ. Her bely doth swell
Perhappes she hath eate Rattesbane.
Ca. With child!
Squ. I cannot tell
What you cal being with child, She hath trode her slipper a wrie,
Some one or other looket babies in her eie,
She hathe plaid false at tabells and berne a man too manie,
The tailour hath curteld her clothes too short before,
She hath falne upon feathers and hath brused her very sore,
She hath stollen her mothers apern, She is stung with a lizard,
She bredeth younge boanes. The termes of that art
I cannot well skill of: but in plaine wordes he did say
Flattely she was with child, that was his tale too day.

Das italienische Drama ist bekanntermassen nicht arm an Zoten, immerhin konnten wir in den uns erhaltenen englischen Stücken ein gewisses Freihalten davon bemerken, das in der Novelle jener Zeit seine Parallele findet (siehe später), umso bemerkenswerter erscheinen die aufgeführten Derbheiten, deren Wesen von der Bezeichnung Zweideutigkeit oder Schlüpfrigkeit nicht mehr getroffen wird, wie das doch bei den angezogenen Stellen der Grazzinischen Vorlage der Fall war.

Von den sonstigen Zusätzen des Bearbeiters, unter denen bei einem wohl an die Maskenspiele gedacht ist (III; 1, 5): (He) daunceth praunceth and skippeth and playeth friskoiloy and syngeth, and fareth as he weare dame Venus tideling sind am kennzeichnendsten für den Unterschied der italienischen Kunst von der heimischen die zwischen die Akte eingeschobenen Gesänge des Piccino (II. Akt), Squartacantino (III. Akt), der Iphigenia (IV. Akt) und der mehrstimmige Schlusschor, die im Italienischen natürlich keine Entsprechung haben.

An die römische Komödie erinnern, von Fragen der Konstruktion abgesehen, die Auffassung der Diener als slave (I; 1, 15), (I; 3, 20) und die zwischen der lateinischen und italienischen Endung wechselnden Namen wie Cantalupus, Nostradamus, regelmässiger Amedeus, Formosus u. A.

Ebenso der Schluss, der in der Art der römischen Komödie bittet: Yett I pray you vouchesafe us a plaudite eare you go, wo das italienische Vorbild die Aufforderung enthielt: e romoreggiando fate segno d' allegrezza.

Ueberschaun wir die englische Bearbeitung in ihrer Gesamtheit, so ist sie durchaus geschickt und sinngemäss. Die neuhereingebrachten Motive sind mit der Vorlage passend verbunden und stören die Abrundung des Stückes nicht. Die Auswahl der Komödie selbst ist nicht unglücklich. Mag immerhin die ästhetische Bedeutung der Grazzinischen Poesie nicht hoch gewertet werden,[1]) mögen seine Motive alt, seine Komik nicht überwältigend sein, für die Heranbildung der englischen Komödie, die dagegen so unverhältnismässig weit zurück war, wird er immerhin etwas bedeuten. Mit diesem Stück, wie mit den kurz zuvor übernommenen Suppositi ist nun die englische Bühne schon im Besitz der wesentlichsten Momente, aus denen sich die italienische Komödie jener Zeit, wo sie nicht ausschliesslich Hahnreischaften zum Vorwurf hat, zusammensetzt: Die Handlung dreht sich, was später auch in England als selbstverständlich gilt,[2]) um eine Heirat, die Eltern sind dem Wunsche ihrer Kinder entgegen, die Anwendung einer List führt diese zum Ziele. Auch die Figuren: Der geizige Vater, die Liebenden, die sich längst heimlich verbunden haben, die geschickten Diener, der schliesslich leer ausgehende alte Freier, der boshafte Diener des Alten, die kuppelnde Amme sind nun Eigentum der englischen Bühne geworden.

Insofern aber das fremde Eigentum zum eigenen gemacht worden ist, und zwar doppelt durch die völlige Durcharbeitung und Durchsetzung mit Eigenem, bedeutet das Stück einen wertvollen Fortschritt in der ästhetischen Anschauung der Um-

---

[1]) Gaspary a. a. O., II, 608 ff.

[2]) Im Prolog zu Lillys Mydas heisst es z. B.: comedies, their object is love.

schaffenden. Nicht der Zufall spielt die massgebende Rolle, keine unmöglichen Verkleidungen stören, keine allzugrossen Unwahrscheinlichkeiten greifen vernichtend ein, die Obscönität wird nicht zum Angelpunkte: — den dummen Alten stehen die klugen Jungen gegenüber, der Furchtsamkeit des Vaters, der sich durch einen Popanz erschrecken lässt, gönnen wir den Schmerz um das verlorene Geld. Ueberdies wird er nicht in Wirklichkeit geschädigt, er bekommt sein Geld zurück, so ist der Schaden im Grunde nur eingebildet.

Die Jungen selbst haben für den illegalen übereilten Abschluss ihrer Ehe durch die Furcht zu büssen, dass doch noch der greise Cantalupo mit der blühenden Rosimunda vermählt werden könne und dass dieser alte Narr leer ausgeht, erscheint als durchaus billig. Die der Handlung innewohnende Spannung wird verstärkt dadurch, dass von dem Schicksal der heimlich Vermählten auch noch das Schicksal einer zweiten Liebe abhängt, und diese beiden neuen Liebenden bilden in ihrer Verzagtheit einen wirksamen Gegensatz zu der Keckheit, mit der der Held Formosus sich seine Liebste zu eigen gemacht hat.

Dabei werden diese Gegensätze in den Figuren nicht aufdringlich und damit unwirksam. Auch an Höhepunkten fehlt es der Spannung nicht. Gelegentlich wird sie bei den Zuschauern verstärkt, weil die Möglickeit greifbar wird, alles könnte entdeckt werden, namentlich, als der Alte den Gedanken fasst, die Polizei zu Hülfe zu rufen und ihm sein Diener den Gedanken ausreden muss. Die Komik, die darin liegt, dass der unverständige Trappola dem Alten durch das wirre Aufzählen sinnloser Geisternamen als Weltweiser erscheint, weil jenem die Furcht den Verstand benommen, ist ebenso ungekünstelt, wie jene Situation, in der der Alte sein eigenes Geld aus besonderer Gnade wiedererhält.

Das alte Motiv der Geisterverkleidung wirkt gleichfalls durchaus komisch, insofern es die extremsten Gegensätze nahe bringt. Burschen, die selbst alles fürchten müssen, setzen andere in die denkbar grösste Furcht durch eine ungeheuerliche Verkleidung; eine andere Art der Komik wird durch die stetige Wiederholung desselben Motivs hervorgerufen: Piccino, der Diener, bekommt regelmässig, wenn er sich schlafen legen will, einen Auftrag, der ihn der Ruhe beraubt.

Wir sehen: noch sind die auf das fremde Kleid gesetzten Flicken deutlich an ihrem rohern Stoff erkennbar, aber man wird sich das Gewand schon umarbeiten und dann wird grössere Harmonie herrschen. Das italienische Stück aber, schulmässig und arm an neuer Erfindung in Motiven und Figuren wie es sein mag, muss durch eben diese Schulmässigkeit vorteilhaft auf die fremde Entwicklung wirken. — Der verflogene Samen, der vom fremden reichbestellten Acker herüberfliegt, findet dankbaren, fruchtbaren Boden.

IV. Kapitel.

Der Spiegel zeitgenössischen Urteils. — Das Stegreifspiel in England.

Von den nächsten Stücken, die wir in Betracht ziehen müssen, trennt uns eine längere Zeit. Es ist eine Zeit, in der sich die dramatische Kunst weiter entwickelt, in der das Interesse an ihr wächst und der Schauspieler viele werden. Die Edlen des Landes beginnen sich Schauspielertruppen zu halten und wenn sie ausgespielt haben und den Herren die Unterhaltungsmittel nicht mehr fliessen wollen, gehen sie auf die Landstrasse und spielen um geringen Verdienst. Sie würdigen dadurch die Stellung des vornehmen Schauspielers in der Hauptstadt herunter, so dass er sie, wie Shakespeare gelegentlich, „Lumpenkomödianten" schilt, und in den Erlassen der Königin werden bisweilen die comon players of enterludes mit den Vagabunden zusammengestellt.[1]) Diese merkwürdige Periode können wir leider zum grössern Teil nur aus dem Spiegel der Zeitgenossen betrachten, denn die Stücke jener Zeit selbst sind leider fast sämtlich verloren gegangen.

Dichter werden uns als die hervorragendsten ihrer Zeit bezeichnet, wie der Earl of Oxford in Puttenhams art of English Poesy,[2]) von denen nicht eine Zeile erhalten ist. Nur die Titel von Theaterstücken haben wir noch in reicher Fülle und ausser ihnen noch gelegentliche allgemeine Inhaltsangaben: The divise of carrieng and recarrieng letters by landresse, practising with pedlers to transport their tokens by colorable meanes, to sel their marchandise and other kind of policies

[1]) The English drama etc., Roxb., S. 38.

[2]) Arbers Reprints, S. 77.

to beguile fathers of their children, husbands of their wives, gardens of their wardes, and maisters of their servants, is it not aptlie taught in the Schoole of abuse? fragt Gosson.[1]) The ground worke of commedies heisst es an anderer Stelle,[2]) is love, cosenedge, flatterie, bawderie, slye conveighance of whoredome, the persons: cookes, queanes, knaves, baudes, parasites, courtezannes, lecherous olde men, amorous young men ...

Manches davon, wie wir sehen: die fathers, beguiled of their children, die cookes, queanes, knaves, parasites, lecherous olde men, amorous young men, treffen auf unsere beiden angeführten italienischen Stücke zu. Aber der Spiegel der Zeitgenossen, in deren Aeusserungen wir ein Abbild der Kunst jener Tage finden möchten, ist in vielen Fällen ein Zerrspiegel. Es war die Zeit, in der der Puritanismus sacht sein Haupt erhob, dem Künstlertum trat jene ängstliche philisterhafte Beschränktheit entgegen, wie wir sie schon in den eben angezogenen Stellen gefunden haben — freilich vorerst noch machtlos und in unschädlicher Minderheit. In den Anklagen nun, die sie der Kunst ihrer Zeit entgegenschleuderte, findet sich immer wieder der Vorwurf, *italienische* Unzüchtigkeit auf den heimischen Boden verpflanzt zu haben. The devil, not contented with the number he hath corrupted with reading Italian baudery, heisst es in den Plaies confuted etc.[3]), because all cannot reade, presenteth us comedies cut by the same paterne, which drag such a monstrous taile after them, as is able to sweep whole cities into his lap.

When the soule of your playes, ruft Stephan Gosson pathetisch aus, is eyther meere trifles, or *Italian baudery*, or wooing of gentle woman, what are we taught?[4]) Bitter wird von der great number of my gay countrymen gesprochen, which beare a sharper smacke of Italian devises in their heades, then of English religion in their hartes.[5])

---

[1]) A third blast of retrait, Roxb., S. 144.

[2]) Plaies confuted, Roxb., S. 180, wörtlich übernommen von Ph. Stubs in der Anatomy of abuses 1584, Roxb., S. 221.

[3]) Roxb., S. 173.

[4]) Playes confuted, Roxb., S. 181.

[5]) Roxb., S. 171.

Man beklagt sich: we have robbed Greece of Gluttony, Italy of wantonnes, Spayne of pride, France of deceite and Duchland of quaffing. Compare London to Rome and England to Italy, you shall finde the theaters of the one the abuses of the other, to bee rife among us.[1])

Man hält die Zuschauer für verbildet, dass: in the Theaters they generally take up a wonderfull laughter, and shout altogether with one voyce, when they see some notable cosenedge practised, or some slie conveighance of baudry brought out of Italy.[2])

Und wie geht es über die italienische Komödie her! For at this day the Italian is so lascivious in his comedies, that honest hearers are grieved at his actions: The Frenchman and Spaniard follows the Italian's humour.[3]) Die „ribaldry" muss selbst der Verteidiger des Theaters Lodge[4]) zugeben: If you had wisely wayed the abuse of poetry, if you had reprehended the foolish fantasies of our Poets nomine non re, which they bring forth on stage, myself wold have liked of you and allowed your labor ... I abhore those Poets that savor of ribaldry ...

Auch Gascoigne sagt (1576) bedauernd[5]):

> Al eyes behold with eagre deepe disire ...
> These Enterluds, these newe Italian sportes,
> And every gawde, that glads the minde of man.

Es sei noch erlaubt, eine spätere Aeusserung dieser Art hier anzuknüpfen, die sich bei Thomas Nash findet[6]) und die nebenbei ebenso kennzeichnend für die Kenntnis der comedia dell' arte in seiner Zeit wie für das allmählig aufkommende englische Selbstbewusstsein in künstlerischen Dingen ist. Sie lautet: Our players are not as the players beyond sea, a sort of

---

[1]) School of Ab., S. 24, a. a. O.

[2]) Roxb., S. 183.

[3]) Vorwort zu Whetstones Promos and Cassandra a. a. O.

[4]) Lodge's defence of Plays ed. Shakespeare-Society 1853, S. 15.

[5]) The Steel Glas in Arbers Reprints, S. 59, auch angef. bei Murray a. a. O.

[6]) Vol. II der complete works ed. A. B. Grosart, Huth Library 1883—84, S. 92.

squirting baudie comedians, that have whores and common curtizans to play womens parts and forbeare no immodest speech or unchast action that may procure laughter, but our Sceane is more stately furnisht than ever it was in the time of Roscius, our representations honorable and full of gallant resolution, not consisting, like theirs, of a Pantaloun, a whore and a Zanie, but of Emperours, Kings, and Princes: whose true tragedies (Sophocleo cothurno) they doo vaunt. Und weiter heisst es stolz: Tarlton, Ned, Allen, Knell, Bentlie shall be made knowen to France, Spaine and Italie (1598).

Am wertvollsten für uns aber ist es, wenn jemand den Einfluss, den er selbst erfahren, und damit die Stärke des Einflusses auf seine Zeit überhaupt bekundet, wie es Stephan Gosson thut. Gosson, der aus einem Saulus ein Paulus, einem Komödienschreiber Theaterstürmer geworden war und Pamphlete gegen die Kunstausübung seiner Zeit schleuderte, spricht einmal[1]) von seinen Stücken: *The one was a cast of Italian devises, called, The Comedie of Captaine Mario:* the other a Moral, „Praise at parting".

Da capitano der landläufige Ausdruck für den Bramarbas war, so behandelte das Stück wohl auch diese Lieblingsfigur der italienischen Bühne. Freilich ist das nur eine Vermutung, denn der Kapitän Mario zählt leider zu der oben erwähnten langen Reihe von verlorenen Stücken. Doch lehren uns die wenigen Worte des Verfassers, wie landläufig italienische Muster sein mussten.

Es ist charakteristisch, dass die aufgeführten Angriffe auf die Bühne mit ihren Vorwürfen gegen italienische Derbheiten vielfach aus einer Zeit stammen, in der die italienische Stegreifkomödie schon vorübergehend festen Fuss in England gefasst hatte. Aus dem Januar 1578 wird uns von einer italienischen Schauspielertruppe berichtet,[2]) die vor der Königin in Windsor spielte und von der einer „evidently was a tumbler or vaulter", was mit den alten Traditionen dieser Volkskomödie, bei der Histrionen-

---

[1]) Playes confuted, a. a. O., S. 164.
[2]) Collier, a. a. O., S. 235.

und Joculatoren-Kunst sich mischte, nicht auffällig erscheinen kann.[1])

Weiter erfahren wir, dass der Leiter der italienischen Komödianten Drusiano hiess. Es kann sich, wie schon Andere vermutet haben, nur um den Drusiano Martinelli handeln, der über Frankreich kam.

In Frankreich lebte schon 1530 ein Italiener am Hofe, namens Meister André, der bestimmt war: de faire et composer des farces et moralitez les plus exquises.[2]) Ebenso wie in England hausten dann italienische Künstler, Architekten und Musiker an der Seine. 1571 aber traten die Gelosi, die berühmte italienische Stegreiftruppe in Paris auf. 1572 kamen schon wieder zwei Truppen und der Earl of Lincoln berichtet darüber vom Hofe nach Hause: and after that, he had us to another large chamber wheare there was an Italian playe and dyvars vautars and leapers of divars sortes, wearie exelent.[3]) 1577 ruft Heinrich der Dritte die Gelosi nach Frankreich; er hatte sie nicht lange vorher bei den prunkenden Festen kennen gelernt, mit denen ihn die Republik Venedig feierte. Sie langen in Blois am 25. Januar 1577 an, spielen dort noch am 28. Februar eine Pastorale und gehen im Mai nach Paris. Dort treten sie im Hotel de Bourbon auf.[4]) Ihr Leiter scheint Flaminio Scala gewesen zu sein. Nach Bartoli kehren sie im Jahre 1578 nach Florenz heim.[5]) Es ist also nicht ausgeschlossen, dass die italienischen Gäste, die im Januar 1578 am englischen Hofe auftraten, Mitglieder der Gelosi waren. Freilich ist auch hier nur von einer Wahrscheinlichkeit zu sprechen, Beweise liegen nicht vor. Der Name Drusiano Martinelli wird auch unter den Gelosi in Frankreich nicht genannt, aber wir erfahren ausser

[1]) Auch Stoppato, a. a. O., S. 27, rechnet bei der comedia dell' arte: giocolieri, saltimbanchi, istrioni, cerretani ziemlich zusammen. Die später auf dem Festlande spielenden englischen Komödianten betreiben ja auch bisweilen Tänzer-, Springer- oder Fechterkunststücke nebenher. Siehe Ed. Devrient, Gesch. d. deutschen Schauspielkunst, Leipzig 1848, Bd. 1, S. 150 ff.

[2]) Armand Baschet, Les comédiens italiens à la cour de France sous Charles IX, Henri III, Henri IV, et Louis XIII, Paris 1882, S. 4 u. weiter.

[3]) Nichol, Progresses etc. angef. bei Baschet, a. a. O., S. 41.

[4]) Baschet, a. a. O., S. 73.

[5]) Bartoli, a. a. O., S. CXXXI, nicht wie Baschet zitiert, im Anfange des Jahres 1578.

dem nicht einmal fest bezeugten Flaminio Scala überhaupt keine Namen dort. Nach der Neubildung der heimgekehrten Gelosi in Florenz erfahren wir alle Namen; der Drusiano Martinellis ist nicht darunter, aber auch nicht einmal der Name dessen mehr, der in Paris angeblich an ihrer Spitze stand: Flaminio Scala. Die Zusammensetzung dieser leicht beweglichen, wanderungs- und veränderungslustigen Gesellschaften änderte sich eben ausserordentlich schnell. — Später jedoch hören wir von Drusiano Martinelli.

Er war der Gatte der Schauspielerin Angelica, sein Bruder war der berühmte Harlekin Tristano Martinelli aus Mantua, der die Königin von Frankreich Gevatterin anzureden wagte, den sie Gevatter nannte. Baschet sagt von ihm: „il s'occupait déjà en 1580 de former des compagnies dramatiques". Die Brüder waren 1588 zusammen in Spanien,[1]) im Juli 1600 spielten sie in Lyon vor Heinrich IV. von Frankreich.

Von den Gelosi nun bezeugt Fr. Andreini — und es macht zu einer Zeit, wo die Mitglieder derartiger Truppen so häufig ihre Zusammensetzung wechselten, wenig aus, ob sie selbst oder eine ähnliche Schauspielgesellschaft in London gastierte — Durò quella famosa e non mai abastanza lodata compagnia dei comici Gelosi molti e molti anni, mostrando a i comici venturi il vero modo di comporre e recitar commedie, tragicomedie, tragedie, pastorali, intermedii apparenti et altri inventioni rappresentative come giornalmente si veggono nelle scene.[2]) — Es ist merkwürdig, wie hier schon angebliche Sittsamkeit gegen die Komödianten protestierte: „messieurs les conseillers au Parlament" erhoben den Vorwurf gegen die Komödianten, dass sie „n'enseignaient que paillardise et adultère et ne servaient que *escole de débauche* à la jeunesse de tout sexe de la ville de Paris".

Es sind genau dieselben Worte — school of abuse — die Stephan Gosson über seine Schmähschrift gegen die Theater setzte. Aus ihr werden wir kaum den Eindruck auch nur einer gewissen Berechtigung gewinnen; freilich, wenn dem

[1]) Bartoli, a. a. O., zitiert aus einem Briefe Drusianos an seine Mutter in Mantua aus Spanien, jetzt im Archiv zu Mantua.

[2]) Baschet, a. a. O., S. 84.

Publikum Stücke vom Schlage der Mandragola des Macchiavelli, des Candelajo des Giordano Bruno vorgesetzt wurden, mochte mancher daran nicht ohne alle Berechtigung Anstoss nehmen, der italienische Volksgeist war eben ein anderer. Wo das heimische Volkstum, das die Beziehungen der Geschlechter zu einander doch wohl weniger gern zu Zweideutigkeiten ausgebeutet sah, mit dem fremdländischen disharmonierte, da gab es schrillen Klang. Wir werden noch auf lange Zeit hinaus eine verhältnissmässige Scheu vor Motiven finden, wie der Lüsternheit des Alten, des Pantalon; freilich machen die vielen verlorenen Stücke ein unumschränktes Urteil zu nichte, und die lecherous old men, die in den Angriffen auf das Theater (S. S. 57) als typische Komödienfiguren genannt sind, würden das Gegenteil erweisen. — Von nun an werden wir einen deutlicheren Einfluss der Stegreifkomödie verspüren, allerdings wird dieser Einfluss nie so mächtig, dass beispielsweise das Prinzip des Stegreiflustspiels, die Einteilung in drei Akte übernommen würde, wieder sind es nur Motive, bestenfalls Figuren. Es wohnt eben diesem englischen Volkstum im hohen Grade die Fähigkeit bei, das Fremde mit und zum Eigenen zu verschmelzen, hatte man doch beispielsweise schon früh die Harmlosigkeit besessen, die Entstehung der Sintflut munter in die englische Heimat zu verlegen.[1])

Man geht wohl auch nicht fehl in der Annahme, dass die ganze Art der schauspielerischen Darstellung in England einen tief dringenden Einfluss durch die fremden Komödianten, an die eine lebendige Erinnerung blieb,[2]) erfahren hat. In wieweit z. B. der Realismus der Darstellung, der den italienischen Schauspielern ihrem innersten Wesen nach eigen sein musste, auf die Spielart der Engländer gewirkt hat, darüber ist, so nahe es liegt, nachträglich kaum Gewissheit zu erhalten. Freilich hatten die fremden Gäste auch ihre Fehler: „molti con una pazza maniera girano gli occhi, allargano le braccie e scom-

---

[1]) I can remember since Noe's ship was made and builded on Salisbury Plain, sagt Inclination im Trial of Treasure (Dodsley, a. a. O., III, 276).

[2]) Vergl. die oft, auch bei Murray angeführte Stelle aus Whetstones Heptameron und die weiter unten besprochene aus der Spanish tragedy.

pongono il corpo tutto in guisa tale che uno molestato dalla colica porgerebbe molestia minore a chi lo mirasse, und weiter heisst es von ihnen: certi passeggiano il palco con quel passo che è poco lontano del fuggire, ed altri poi lo caminano con un altro così stracco che par che venghino di longa via, vielleicht übertreibend[1]) — unwillkürlich fallen uns Hamlets Mahnungen an die Schauspieler (III, 2) dabei ein. Allerdings sind es Fehler, die sich wiederholen werden, solange es Schauspieler giebt. Nur das Wesentliche selbst in der Art der Fremden, das Extemporieren, hat ohne Zweifel Bewunderung und damit Nachahmung erfahren.

Man hat dahin die vier „plots" gerechnet, von denen Collier[2]) berichtet und von denen er bei einem den zweiten Teil (der Seven Deadlie Sinns) wiedergiebt. Der Zweck dieses plot's ist indes wohl nicht richtig erkannt worden. „Experiment in the nature of the Italian Commedie al improviso" kann man es nicht nennen. Ebensowenig: scenari di quattro commedie dell' arte schlechthin.[3]) Die italienischen Szenare enthalten eine knappe Zusammenfassung der Handlung, die nur dem Dialog völlige Freiheit lässt. Das englische Szenar besteht ausschliesslich aus blossen Bühnenanweisungen, aus denen sich die Schauspieler über die Rollenverteilung, den Verfolg der Szenen und vor allem über den Zeitpunkt des Auftretens der verschiedenen Personen unterrichten sollen, von der Handlung selbst erfährt man nichts.[4]) In der Spanish tragedy sehen wir ein solches „plot" anscheinend auch einmal in den Händen der Zuschauer:

> Here comes Lorenzo: look upon the plot
> And tell me, brother, what part plays he[5])

sagt der König (IV; 4, 32). In dem von Collier an zweiter Stelle erwähnten Szenar erscheint wenigstens eine Figur des Stegreiflustspiels, Pantalon, dem die Schlussanweisung gilt:

[1]) Frittelino: bei Bartoli, a. a. O., LXXXV.

[2]) a. a. O., III, 197 ff.

[3]) Bartoli, a. a. O., CXXX, nach Mézières Prédécesseurs et contemporains de Shakesp., Paris 1881.

[4]) Ich verdanke diesen Hinweis, wie die Erklärung des weiter unten folgenden Spiels in der Spanish tragedy, der Güte des Herrn Professors L. Morsbach.

[5]) Zu beachten bleibt freilich dabei IV; 3, Vers 6, 7 u. IV; 4, Vers 8, 9.

„Enter the pantaloun and causeth the cheste or truncke to be broughte forth".

Anregung von dem Stegreifspiel der Italiener erfuhr dagegen vielleicht die Art der Spässe, wie sie Tarlton einzuschieben pflegte, was später bei einem anderen als „his piperly extemporising and Tarletonizing" gerühmt wird.[1]) Wenn Collier[2]) von dem Extemporieren Tarltons erzählt, dass er, „went to well-frequented taverns and ordinaries and amused the company by comic effusions" so bedenkt ja auch Shakespeare diese Kunst — nur ein wenig spöttisch — in König Heinrich IV; 1. Teil, II, wo Falstaff ruft: What shall we be merry? Shall we have a play extempore? Und der Prinz antwortet: Content, and the argument shall be thy running away.

Freilich so sehr er Tarlton schätzen mochte, wenn es wahr ist, dass er ihn unter dem Yorik der Kirchhofszene versteht,[3]) bei seinen Nachfolgern mochte Shakespeare nicht immer froh über ihre Spässe sein, und so begreift sich die Mahnung (Hamlet III; 2): „Lasst den Narren nicht mehr sagen, als in seiner Rolle steht!"

Ein Stegreifspiel völlig italienischen Gepräges hat man nun in dem Zwischenspiel der Spanish tragedy gesehen[4]). Es erscheint uns fraglich, ob mit Recht. Das italienische Stegreifspiel, fusst, wie schon gesagt, auf einem scenario, einer kurzen Inhaltsangabe. In der Spanish tragedy ist dagegen zunächst von einem bereits fertigen Stück die Rede, von dem der Verfasser Hieronimo sagt (IV; 1, 75):

> When in Toledo there I studied
> It was my chance to write a tragedy:
> See here, my lords — [He shows them a book]
> Which, long forgot, I found this other day.
> Now would your lordships favour me so much
> As but to grace me with your acting it —
> I mean each one of you to play a part u. s. w.

---

[1]) G. Harvey von Greene, siehe Encyclopaedia Brittannica unter Tarlton.

[2]) a. a. O., S. 210.

[3]) Encycl. Britt., a. a. O.

[4]) Schwab, das Schauspiel im Schauspiel, Wiener Beiträge, Bd. V, S. 38 ff.

Später heisst es von dem Stück:

> It was determined to have been acted,
> By gentlemen and scholars too,
> Such as could tell what to speak.

Noch später wird seine Art auf den Gegenvorschlag, doch lieber eine Komödie zu spielen, bezeichnet:

> (Give me) a *stately-written tragedy;*
> Tragoedia cothurnata, fitting kings
> Containing matter, and not common things.
> My lords, all this must be perform'd.

Wir sehen, die stately-written tragedy ist weit entfernt von dem luftigen Aufbau der Stegreifkomödie und wenn auch das eingelegte Spiel später inhaltlich dem vorher vom Verfasser gegebenen Argument nicht recht entspricht und dazu eine von Hause aus längere Handlung auf einen kurzgedrängten Auftritt beschränkt wird, so wird doch trotzdem die Fiktion, dass es sich dabei um eine regelrechte Tragödie handle, aufrecht erhalten. „This tragedy" nennt es Hieronimo noch IV; 4, 146 wie er es IV; 1, 148 geheissen hatte.

So werden denn auch die Schauspieler vorher ihre Rollen lernen[1]) und der Hinweis auf die italienischen „tragedians" (IV; 1, 160):

---

[1]) Die Beweisgründe Schwabs (S. 38) für die Improvisierung sind nicht einwandfrei. Die Stelle IV; 1, 98:

> It was determined to have been acted
> By gentlemen and scholars too,
> *Such as could tell what to speak*

von Hieronimos auf der Universität verfasstem Stück besagte nicht: „Gentlemen und Gelehrte, die es verstanden, ihre Rolle in improvisiertem Dialoge zu spielen," sondern scheint eine etwas weitläufige Redensart für „auf der Bühne sprechen" zu sein. Wenn Balthazar sich bereit zum Spielen unter der Bedingung erklärt (IV; 1, 103):

> If, as it is our country manner
> You will but let us know the argument,

so lässt sich auch das leicht deuten als Aeusserung der Wissensbegier: „Sagt uns nur erst den Inhalt", ein Verlangen, dem Hieronimo sofort willfährt. Wenn Schwab aber die Zeilen IV; 1, 137:

> The Italian tragedians were so sharp of wit,
> That in one hour's meditation
> They would perform any thing in action.

soll nur eine Anfeuerung zur schnellen Inszenierung sein, wie diese sie so ausgezeichnet verstanden; eine Anspielung auf das all' improviso-Spiel enthält er nicht.

> And here, my lords, are several abstracts drawn,
> For each of you to note your parts,
> And act it, as occasion's offer'd you.

als Beweis für das Improvisieren ansieht und „abstracts" als „Auszüge" auffasst, so ist auch da eine andere Erklärung möglich. Abstracts kann ebensogut „Verzeichnisse" heissen, to note your parts: um eure Rollen für euch dort anzustreichen d. h. anzumerken, wann ihr jeweilig ans Spiel kommt.

Die abstracts würden demnach nichts Anderes als Bühnenanweisungen wie die oben erwähnten „plots" sein, mit der Angabe, wann die Einzelnen aufzutreten oder abzugehen haben. — Direkt gegen eine Improvisation aber spricht (neben dem well remembered IV; 1, 165) die wunderliche Aufforderung Hieronimos, die Rollen in verschiedenen Sprachen zu spielen. Schwab zweifelt nicht im geringsten (S. 35 ff.) daran, dass die Teilnehmer des Spiels auf der Bühne thatsächlich lateinisch, griechisch, italienisch und französisch gesprochen hätten. Und dabei sollen sie improvisieren? Der Marschall Hieronimo soll seine Rolle aus dem Stegreif griechisch sprechen? Undenkbar! Das kann Th. Kyd von einem Höfling nicht voraussetzen. Ferner aber: sollen diese Personen in der Fiktion wirklich in fremden Sprachen sprechen, so muss ihr Text wenigstens vorher festliegen; denn wie soll sonst ein Zusammenspiel all' improviso möglich sein unter Teilnehmern, die sich untereinander nicht verstehen? Denn man wird doch nicht annehmen, dass z. B. Bell' Imperia Griechisch kann! Es handelt sich also bei dem von den Höflingen gespielten und zwar in der Fiktion in verschiedenen Sprachen gesprochenen Stück nicht um ein Improvisieren.

Für die Bühne blieb nun freilich dieses Spiel in fremden Sprachen immer eine unfruchtbare Fiktion. Die Ansicht Schwabs (S. 35) „es könne keinem Zweifel unterliegen, dass das Spiel von Solyman und Perseda in der That in verschiedenen Sprachen aufgeführt worden ist", erscheint unhaltbar. Schon rein praktische Gründe sprechen dagegen. Wir wissen von Shakespeare, dass er sehr wenig griechisch konnte, darf man von seinen Kollegen annehmen, sie wären im Stande gewesen, ihre Rolle ganz auf Griechisch zu spielen? Aber völlig davon abgesehen: der Herausgeber des Stückes hielt es für nötig, die Anmerkung zu machen (IV, 4): Gentlemen, this play of Hieronimo, in sundry languages, was thought good to be set down in English more largely, for the easier understanding to

Recht heimisch scheint, um diese Zeit wenigstens, das extempore-Spiel in England noch nicht geworden zu sein, denn noch 1599 findet sich, wie schon Collier gesehn, eine bezeichnende Stelle dafür in Ben Jonson's: The case is altered (II, 7). Der Ort der Szene ist „here in Italy", die Theaterverhältnisse in Utopia (England) werden besprochen. What! ha' they theatres there? (in Utopia) fragt Juniper. Theatres! antwortet Valentine, I, and plays too, both tragedy and comedy, and set forth with as much state as can be magined.

---

every public reader; es ist nicht einzusehen, weshalb dem Hörer dieser Wirrwarr fremder Sprachen hätte eher vorgesetzt werden können, als dem Leser. Wir dürfen gewiss annehmen, dass von der Bühne an dieser Stelle eine Bemerkung desselben Inhalts an den Hörer ergangen ist, wie im Druck an den Leser, und dass darauf das Zwischenspiel englisch von statten gegangen ist. Wenn Hieronimo nach dem Ende des Spiels die Worte spricht:

> Here break we off our sundry languages
> And thus conclude I in our vulgar tongue

(IV; 4, 73) so besagt das nur ein Festhalten an der Fiktion.

Der ganze Zweck dieser Fiktion der fremden Sprachen freilich ist kaum erkennbar. Schwab (S. 39) findet einen ähnlichen Fall bei Collier (I, 228), der auch nicht weiter hilft. Am plausibelsten erscheint noch die Erklärung, die ich dem gütigen Hinweis des Herrn Prof. Morsbach verdanke, dass die ganze Stelle eine satirische Anspielung ist auf die gerade am Hofe so häufigen Stücke in fremden Sprachen, in der italienischen, besonders der lateinischen, und auf die vielen fremdsprachigen Brocken in den dort geläufigen Stücken. Freilich die gewichtigen Worte des Hieronimo (IV; 1, 178):

> It *must* be so; for the conclusion
> Shall prove the invention and all was good,

scheinen einen ernsteren Grund zu verlangen. Soll die gesteigerte Inanspruchnahme der Zuschauer für die Entzifferung der Maske, die die spielenden Rächer in Gestalt der fremden Sprache vor sich tragen, daran hindern, ihr eigentliches Gesicht, d. h. ihre Racheabsichten zu erkennen?

Das Mitspielen einer Dame bei diesem tragischen Liebhabertheater ist nicht ohne Vorbilder (siehe Collier a. a. O., S. 71). — Wenn beiläufig Th. More in seiner Jugend sich an der Aufführung eines Spiels beteiligte, ohne seine Rolle früher gelernt zu haben (S. Schwab S. 32), so will das wohl mehr einen Beweis ausserordentlicher Begabung, als des Bestehens einer allgemeinen Sitte in jener frühen Zeit bedeuten, wie Schwab meint.

Junip. By God's so, a man is nobody till he has travell'd.
Sebastian. And how are their plays? as ours are? extemporal?
Valentine. O no; all premeditated things, and some of them very good, i' faith.

Im Gegensatz dazu — oder hat Shakespeare an Italien gedacht? — steht eine Stelle in Antonius und Cleopatra. Cleopatra äussert ihre Angst (V. Akt), wenn sie im Triumphzug des Caesar aufgeführt würde:

The quick comedians
Extemporally will stage us, and present
Our Alexandrian revels, Antony
Shall be brought drunken forth and I shall see
Some squeaking Cleopatra boy my greatness
I' the posture of a whore.

Noch später findet sich im Gegensatz zu dieser sichtlichen Verurteilung des Extemporespiels die Aufforderung dazu. In Richard Brome's City Wit[1]) (gespielt um 1632) wird ein Dialog zwischen Lady Luxury, a Prodigal and a Fool vorgeschlagen: „In that lies the nobility of the device, it should be done after the fashion of Italy by ourselves, only the plot premeditated to what our aim must tend: marry, the speeches must be extempore. —

Lästiger musste die Neigung der Schauspieler zum Extemporieren schon in den vorgeschriebenen Bahnen eines wirklich künstlerischen Dramas werden.

Die italienischen Komödianten, die aus der Heimat der Improvisation stammten, waren eben in ihrer Art wirkliche Künstler und bei der Ausübung ihrer Kunst, wie Goldoni gelegentlich sagt[2]) tutti i recitanti all'improviso diventavano poeti. Der langsamer denkende, heimische Schauspieler, wenn er kein Tarlton oder Kemp war, mochte nicht zu seinem Vorteil ähnliche Versuche unternehmen. Dass es lange Zeit hindurch nichtsdestoweniger geschah, sogar mit deutlicher Tendenz gegen die Feinde des Extemporierens[3]) zeigt eine Stelle in desselben Richard Bromes Antipodes (1638):

---

[1]) Bei Collier a. a. O.[2], S. 202, vergl. dort auch III, 398.

[2]) Il teatro comico, comedia.

[3]) Ob Schwab a. a. O., S. 26, der die Stelle ausgehoben, recht hat, darin gerade Shakespeares Worte aus dem Hamlet angegriffen zu sehen?

I am none of those Poetic furies
That threats the actors life, in a whole play
That acts a syllable, or takes away. (Act II, 2.)

Man blieb auch da in der italienischen Tradition. Auf der italienischen Bühne überliess man sich mitunter auch in der Aufführung geschriebener Komödien der eigenen Improvisation, „sodass sich eine förmliche Mischgattung hie und da geltend machen konnte".[1])

[1]) Burckhardt a. a. O., II. Bd., S. 39.

V. Kapitel.

Verarbeitung fremder Motive.

Ein wichtiges Moment bringt noch die fremde Kunst: Die Prosa. Die Stegreifkomödie konnte sich ihrem Wesen gemäss nur in Prosa abspielen; mag nun auch schon die Uebersetzung der Suppositi ein Lustspiel in Prosa darstellen, die ungefähr gleichzeitigen Bugbears hatten sie doch, wie wir sahen, aus ihrem italienischen Vorbild nicht aufzunehmen gewagt.

Ungebundene Rede als Regel von der Bühne herab, wie man es nun bei den fremden Komödianten hörte, musste zweifellos weit nachhaltiger wirken. So werden wir denn auch bald die Prosa überhandnehmen sehen. Das nächste Stück, das wir betrachten wollen, ist freilich noch nicht in Prosa gehalten, es sind

The rare triumphs of Love and Fortune.
... wherin are manye fine conceites with great delight[1])

Sein Inhalt ist folgender:

Die Furie des Streites, Tisiphone, stört die Versammlung der Götter durch Anrufung Jupiters: Venus mache der Fortuna Rang und Bedeutung streitig. Venus verteidigt sich, Fortuna erscheint als Klägerin, beide geraten in Streit über ihre Macht, da Venus behauptet, wahrhaft Liebenden könne Fortuna nichts anhaben. Fortuna bestreitet das. Jupiter macht dem Streit ein Ende und befiehlt dem Merkur, als Beispiele des Ausgangs solchen Widerstreites die Geister derer, die an Love und Fortune untergegangen, herzuholen.

---

[1]) Dodsley's old English Plays ed. Hazlitt, Bd. VI.

Unter Musikklängen erscheinen (als dumb show) von Merkur erläutert und von Vulkan glossiert Troilus und Cressida, Alexander, Königin Dido, Pompejus und Cäsar, Leander und Hero als Beispiele für die Macht der Liebe und des Geschickes. Der Zank nimmt indes kein Ende, so befiehlt Jupiter eine Probe auf der Erde.

Da lebt ein „Prince beloved of his love", dessen Liebe soll Venus sich günstig erweisen und Fortuna soll sie zu zerstören suchen. Damit erklären sie sich einverstanden (I. Akt).

Hermione, elternlos und von unbekannter Herkunft, lebt am Hofe des Fürsten Phizanties, liebt dessen Tochter und wird von ihr wieder geliebt. Er gerät mit des Fürsten Sohn Armenio, der die Liebenden überrascht, aneinander, der Fürst kommt mit seinem Parasiten Penulo dazu, Hermione wird Landes verwiesen. Penulo drängt sich mit geheucheltem Mitleid an ihn und wird von dem Arglosen beauftragt, die geliebte Fidelia zu einer bestimmten Höhle zu geleiten, wo er sie sprechen will. Der Akt schliesst mit einem Siegesrufe Fortunas, die indes von Venus auf die Zukunft verwiesen wird (II. Akt).

Bomelio, als Eremit gekleidet, tritt in bitterem Selbstgespräch vor der Höhle, in der er fünf Jahre verborgen vor den Menschen gelebt hat, auf. Sein Diener Lentulo ist des schlechten Lebens müde und verlässt ihn.[1]) Penulo hat nun neben der Fidelia auch den erzürnten Bruder Armenio zu eben dieser Höhle des Bomelio bestellt. Armenio trifft die Schwester dort und Bomelio kann ihn nicht hindern, sie fortzuschleppen, er ruft aber einen Fluch hinter ihm her. Hermione hört mit Entsetzen, als er kommt, dass Fidelia fort ist, er spricht mit Bomelio und sie erkennen sich als Vater und Sohn. Ueberglücklich schliesst Hermione den Vater an die Brust. Venus tritt triumphierend auf, gewarnt von Fortuna (III. Akt).

Der Fluch des Alten hat gewirkt, Armenio ist stumm geworden, der ganze Hof ist in Verzweiflung. Da erscheint Bomelio als Arzt verkleidet und macht sich anheischig, ihm zur Gesundheit zu verhelfen. Man geht darauf ein, er erklärt, der Kranke sei behext und könne nur geheilt werden, indem man seine Zunge mit dem Blute aus dem zartesten Körperteile

---

[1]) Vgl. dazu Shakespeares Kaufmann von Venedig, II, 2.

seines ärgsten Feindes wüsche. Als ärgsten Feind ermittelt man die erzürnte Schwester. Sie weigert sich, ihrem verhassten Bruder den Liebesdienst zu thun, Bomelio bittet, ihn mit ihr allein zu lassen. Es geschieht, er entdeckt sich ihr als der Vater des Hermione und sie entflieht mit ihm.

Hermione vor der Höhle tritt auf, er schaudert vor den Verirrungen seines Vaters, er hat entdeckt, dass dieser Zauberei treibt, und geht, dessen Zauberbücher zu verbrennen. Bomelio erreicht mit Fidelia die Höhle, und überglücklich schliesst Hermione die Braut in seine Arme. Inzwischen hat Bomelio den Verlust seiner Bücher bemerkt und darüber einen Wahnsinnsanfall bekommen. Fortuna triumphiert, Venus hat die Hoffnung nicht aufgegeben (IV. Akt).

Auf der Götter Betreiben einigen sich nun doch die Göttinnen, zum Glück der Liebenden zusammenzuwirken. Bomelio mit Hermione und Fidelia treten auf, Bomelio unverändert im Wahnsinn. Merkur besänftigt ungesehen den Tobenden durch Musik. Dann heisst er Fidelia mit ihrem Blut sein Antlitz besprengen und er würde wieder gesund sein. Phizanties, Armenio, Penulo und Lentulo treten auf. Bomelio schläft. Sie treffen auf die Entflohenen und bedrohen sie. Da erscheint Venus mit Fortuna, sie sprechen zu dem Phizanties, erklären ihm Hermiones Herkunft, dessen Vater von Phalaris, dem Vater des Herzogs, einst vertrieben ist, dieser vergiebt. Fortuna weist ihn an, seiner Tochter Blut müsse des Alten Gesicht und des Bruders Zunge besprengen. Es wird unter ihren Brüsten entzogen, Lentulo bittet seinen alten Herrn um Vergebung, alles ist im Hafen. Venus und Fortuna erscheinen und preisen sich gegenseitig. —

Fast mehr noch als der Misogonus und doch in anderer Art bedeutet diese Fabel die Zusammenknüpfung von Fäden verschiedenster Herkunft. Was zunächst den Titel angeht, so gehören die triumphs eigentlich in das Gebiet der Masken.

The triumphs of Prince d'Amour, Shirleys: triumph of Peace, Jonsons: Neptunes triumph bezeichnen Maskenspiele. Der eigentliche Begriff des triumph stammt aus Italien. Trionfi sind feierliche Maskenaufzüge, reich mit Allegorien ausgestattet, ihrer Idee und dem eigentliche Zwecke nach ursprünglich Nachkommen der römischen Imperatoren-Triumphe.

Doch hatte sich der Begriff sichtlich früh erweitert, so heisst das vor der Königin veranstaltete Ritter- und Waffenspiel, das Peele beschreibt (London 1590): „the honourable Triumph". Unser Stück verdankt ihnen sicherlich die Anregung zu dem ganzen, fast Popeschen Apparat von Göttern und Göttinnen (gegen die schon früher geeifert war)[1]), wenngleich die Anlage des Stückes einem italienischen Vorbild nachgeahmt sein könnte.[2]) In der Tragödie des Ferraresen Giraldi Cinthio: Didone[3]) nämlich wird die Handlung durch ein Zwiegespräch zwischen Juno und Venus eingeleitet. Beide sind ergrimmt aufeinander. Wie im englischen Stück Venus sich über die Anmassung Fortunas beschwert, so hier Juno über die der Venus.

Jo, che di Giove son sorella e moglie
E sola, dopo lui tengo l' impero
Del Ciel, non pur non hò quel c' haver voglio,
Ma son constretta à le minore Dee
Dar luogo mal mio grado ...

Aehnlich im englischen Stück:

Say father, with your leave in heaven who dares my word deny,
And if I please to smile who will not laugh outright?
Wherby my great omnipotence is known to every wight ...
Is this my sovereignty? is this so glorious?
Is this becoming thy renown, to quit thy daughter thus?

Aeneas ist bei Cinthio die greifbare Ursache ihres Streites, Venus will ihn in das Land der Verheissung: Italien bringen, Juno möchte ihn an Karthago fesseln. Sie einigen sich, ihn zunächst mit Dido zu verbinden, und der nun folgende erste Teil des Stückes bringt diesen Beschluss zur Ausführung.

---

[1]) Gosson in Playes confuted a. a. O., S. 171 ff., der Ausdruck einer Strömung, die wie aus Brandls Quellen des weltlichen Dramas etc. a. a. O., CVII, hervorgeht, in diesem Punkte nicht ohne Erfolg blieb.

[2]) Das Motiv liegt freilich in der Allegorie-freudigen Zeit nahe, manche Moralitäten behandeln schon ähnliche Fragen, im King Darius wird über ähnliches gestritten (Brandl a. a. O., S. LXV), später beginnt die Tragedy of Soliman und Perseda (Dodsley, vol. V) ähnlich. Lilly's Woman in the moone teilt mit unserm Stück die Eigenheit eines Pro- und Epilogs des beeinflussenden Gottes bei jedem Akte.

[3]) Venedig 1583.

Ist der Verfasser des englischen Stückes in der That von dem Gedanken des Italieners angeregt worden, so hat er ihn doch, wie wir sehen, sehr wesentlich verändert, wie wir denn überhaupt fast nirgends in unsern Stücken die unmittelbare Uebernahme fremden Gutes sehen, sondern nur Verwertung von Anregungen. Die Szenerie z. B. spielt sich zum grossen Teil in oder vor der Höhle ab, in der der Einsiedler Bomelio haust. Hier haben sich früher die beiden Liebenden getroffen, hierhin wird eine Zusammenkunft verabredet und hier eben diese durch den eindringenden Dritten (Armenio) vorzeitig gestört.

Die Höhle ist eigentlich ein Requisit des Schäfer-Dramas. In Guarinis freilich späterem berühmtem pastor fido z. B. begiebt sich Amarilli in die Höhle, um die Zusammenkunft des Silvio mit der Lisette zu überraschen und diese Höhle spielt eine Rolle in dem Stück.

Es kennzeichnet die merkwürdige Aufnahme- und Eindrucksfähigkeit der englischen Bühne und zeigt, wie sehr ihr von allen Seiten Lebenssäfte zuflossen, dass die Schäferpoesie, sobald sie in England Boden gewinnt, auch die Bühne berührt. Schon 1578 hatte Sir Philipp Sidney, der Verfasser der Arkadia in seiner Maske: The lady of May, seinem Erstlingswerke,[1]) Schäferszenen gebracht. Freilich hat unsere vorliegende, durchaus romantisch anmutende Handlung weiterhin keine Schäferszenen.

---

[1]) Works of S. P. S., London 1724, vol. II. Vgl. E. Flügel, Sir Philipp Sidney's Astrophel etc., Halle 1889, S. XXXII. Das Stück, das als Maske eigentlich aus dem Rahmen unserer Betrachtung fällt, verdient nicht nur als Pastorale, sondern vornehmlich einer Figur wegen Beachtung, auf die vielleicht später von Shakespeare zurückgegriffen worden ist. Es ist der Schulmeister Rombus, bei Shakespeare in der „verlorenen Liebesmüh": Holofernes. Diese Gestalt wirkt durch ihre fortgesetzten, zumeist falschen lateinischen Zitate komisch. (Haec olim memonasse juvebit, und Parcare subjectos et debellire superbos u. ä.) Sie wird von den Uebrigen nicht gut behandelt und als Tedious fool bezeichnet. In dieser Figur fliesst wahrscheinlich italienisches Blut. Das Einflechten lateinischer Brocken ist an sich freilich nichts Neues, schon der Thersites bringt es und bleibt damit in der Miles gloriosus-Tradition, aber gerade der lateinisch redende Schulmeister ist recht eigentlich in Italien zu Hause, der Name „pedante" für ihn verrät es. Freilich geht er schon früh in die gelehrte lateinische Schulkomödie über. (Vergl. Wolfgang Keller und George R. Curchill a. a. O., S. 278 ff.). Aber die rechte Heimat der Pedantenverspottung bleibt doch Italien. Vornehmlich blüht dort um die Mitte

Der vertriebene Vater Bomelio tritt anfangs als Eremit auf[1]) später kommt er „like a counterfeit Physician". Die ganze Maske, das Verhalten, das er dabei zur Schau trägt bleiben deutlich in der Doktor-Tradition, wie sie hier wohl die commedia dell' arte vermittelt.

Auch in der commedia erudita erscheint freilich der Arzt; zumal der falsche, verkleidete stellt dort keine seltene Figur dar — das beweist der schon früher erwähnte Callimaco in der Mandragola — doch ist es hier wohl der Doktor der

---

des 16. Jahrhunderts dieses Motiv, von der Feder Camillo Scroffa's gefördert. (Vgl. Percopo und Wiese, Gesch. der ital. Litt., Leipzig 1900, S. 345.) Die öfter angezogene Calandria des Bibbiena verspottet ihn (I, 2), in Giordano Bruno's Candelajo heisst er Manfurio, das Motiv ist zahllos verwertet.

In der commedia dell' arte ist der Pedant, „affine al tipo del medico", natürlich muss sich da sein Latein den Kenntnissen der Spieler und Hörer entsprechend verschlechtern, das Wechseln zwischen Latein und Italienisch wird auch dort „particolarità speciale". (Vgl. Stoppato a. a. O., S. 67.) A. H. Thorndikes Bemerkung (Modern L. N., Bd. 14, S. 232): The burlesque schoolmaster . . . are English elements, von dieser Figur gesagt, erscheint daher unberechtigt. Wenn Churchill und Keller für Shakespeares Entlehnung der Holofernes-Figur aus dem lateinischen Stück Paedantius neben anderem vorbringen: „Auch dass Holofernes in der Folio fast immer nur unter dem Namen Pedant erscheint, kann dafür angeführt werden", so ist dieser Grund nicht stichhaltig. Vornehmlich wohl, nachdem auch die commedia dell' arte, die ihn als typische Figur pflegte, in England vorübergehend festen Fuss gefasst hatte, war dieser Name für den lächerlichen Schulmeister geläufig und Shakespeare gebraucht ihn so auch anderswo: z. B. Taming of the Shrew, Akt III, Sz. 1 u. ö. our pedant. Uebrigens könnte die Handlung der Lady of May von Bernis drammi rusticali wie der Caterina angeregt sein. (Siehe Teatro Ital. Ant., Tom. X.) Vgl. über die frühsten Schäferszenen Thorndike a. a. O.

[1]) Dieses Motiv taucht später häufiger auf. In Hoffman, or a Revenge for a father von Henry Chettle spielt die Handlung oft in der Zelle eines Eremiten Roderick, der sich schliesslich als ein lang verschollener Bruder des Herzogs (von Sachsen) herausstellt. In Greene's comical history of Alphonsus king of Arragon lebt der vertriebene König Carinus als Einsiedler im Walde. Eine Höhle bewohnt auch Vater Andrugio in Antonio und Mellida von Marston. Der Hermit-Magician vor allem ist eine alte Figur aus der Gerusalemme liberata, der in zwei Formen auch in Spensers Feerie Queene auftritt. In Cervantes Galatea erscheint Ritter Fabian gleichfalls als Eremit. Vergl. auch Shakespeares Sturm mit dem vorliegenden Stück und F. W. Moorman William Browne etc., S. 25. Vgl. auch Brandl, Quellen etc. a. a. O., CXIX.

commedia dell' arte, eine stehende Figur in ihrem Spielplan. La sua specialitā è sempre di dire spropositi e di mescolare al proprio dialetto delle parole che pretenderebbero di esser latine.[1]) Der in allerlei Sprachen redende Quaksalber wandert ja von hier aus durch die ganze Welt, es sei nur an die berühmte französische „Satire Ménippée" (1593) erinnert.

In unserm Stück spricht er durcheinander halb englisch, halb französisch, halb italienisch. In der Regel ist der Dottore des Stegreifspiels aus Bologna, weniger häufig aus Ferrara und Neapel, in unserm Stück ist er aus dieser letzten Stadt:

„E be Italian, Neapolitan: e come a Venice a toder day".

Er tritt auf mit:

Bien venu, chi diue ve mi nou intendite signeur, no.
I have a piece of work in hand now that all the world must not know.

Dann erklärt er in seinem seltsamen Kauderwälsch ähnlich wie Cacurgus im Misogonus seine hervorragenden Fähigkeiten:

Monsieur par ma foy, am one have
The grand knowledge in the skience of fiskick
Can make dem hole have been all life sick
Can make to seco see and the dumb speek
Can make te lame go and be ne'er so weak.[2])

Eigentümlich ist der Tollwutanfall des Alten, als er erfährt, dass ihm seine Zauberbücher gestohlen sind. In der späteren commedia dell' arte kommt es wohl vor, dass eine Person plötzlich verrückt wird[3]) aber es geht da doch meist ein Trank oder ähnliches voraus, der das bewirkt.

Ein Wahnsinnsanfall aus rein seelischen Gründen findet sich noch am ähnlichsten in der zu Bologna vor Clemens VII.

---

[1]) Bartoli a. a. O., XLIX siehe auch S. XI.

[2]) Schon Dodsley-Hazlitt VI, S. 200, verweist zu diesem Auftritt auf Shakespeares Dr. Cajus-Figur.

[3]) z. B. I tre matti, Bartoli a. a. O., S. 244, daselbst übrigens auch (an Hamlet erinnernd) ein Mädchen, das sich verrückt stellt, um ihre Liebe zu einem Diener zu verbergen, ferner in: Il cavadente: Pedrolino mangia confetti che lo fanno diventar pazzo a. a. O., XIV; steht damit in Verbindung das Motiv des plötzlichen Tollwerdens durch einen Trunk im Schuldrama Silvanus? Shaksp, Jahrb. a. a. O., S. 34, 296.

und Karl V. an dem Jahrestage von dessen Krönung 1530 aufgeführten Komödie des Agostino Ricchi: I tre tiranni.[1]) Dieses Stück wird von einem Vorwort des Vellutello geleitet, das den Titel erklärt. Und schon darin zeigt es eine gewisse Charakterverwandschaft mit der englischen Komödie, dass es versucht, aus dem individuellen Einzelfall des Dargestellten eine typische Wahrheit zu ziehen, die Zufälligkeiten des Tages auf bleibende Grössen zurückzuführen. Eben diese Grössen sind die „drei Tyrannen". De i quali il Primo è il mondano Amore, il Secondo è la Fortuna de la quale niuno mai per grande et possente che sia stato vediamo essersi tenuto sicuro . . . il terzo è l' Oro al quale non solo vediamo tutto il mondo semplicemente ubbidire, ma anchora le anime nostre in un certo modo nascergli suggette. . . . Die Begründung dieser philosophischen Verallgemeinerung, die dem sonst durchaus landläufigen Lustspiel schon im Titel vorangeht und von der das Stück selbst völlig unberührt bleibt, findet Vellutello in dem Zweck: per rispondere a la altezza del luogo. Wir haben uns auch (siehe Ward) die Rare triumphs bei festlicher Gelegenheit, am Hof gespielt zu denken. — In dem Stück des Ricchi nun wird der Philocrate aus Enttäuschung (IV, 1) plötzlich irre. „Stelle crudeli, schreit er, et che vo far di questa mia vita? State un poco, ahimei, son morto, non mi menate via, taci, taci, taci . . . M' havete assassinato etc.

Ho, ho, ho the devil, the devil, schreit Bomelio, A-comes, a-comes, a-comes upon me, and I lack my books (IV. Akt). Lodovico Dolce hat in seiner Fabritia das Motiv gleichfalls verwendet. Hier wird der Vater Athanagio aus Entsetzen über den Raub einer Perlenschnur und den Zustand seiner Tochter wahnsinnig und hält sich für den „Imperador di Trebisonda, di Calcutta!"

Lentulo und Penulo scheinen von den Zanni der italienischen Stegreifkomödie beeinflusst zu sein. Obgleich dem Wesen der ungeschriebenen Stegreifkomödie entsprechend ihre „lazzi" mehr dem allgemeinen Charakter als genauer Kongruenz nach zu bestimmen sind — in so manchem Szenarium heisst es schlicht: Parte buffe a piacimento sulla materia[2]) — trifft doch

[1]) Venedig 1533.

[2]) Bartoli LXVII, besonders die Rolle des Zane und Pantalon wird oft schlechthin als parte buffa bezeichnet. Vgl. auch das. S. XXVI.

hier Einiges von den allgemeinen Kennzeichen der Zanni sicher zu. So passt auf eine Szene des III. Aktes, in der Lentulo durch die Behauptung, dass „gentlemen now-a-days cannot see with both eyes“ und die darauf angebotene Wette dem Penulo seine Börse abzuluchsen sucht, einigermassen die Eigenheit des „Pedrolino“, des einen der beiden Zanni: cerca con tutti i mezzi di levar quattrini dalle tasche de' vecchi.[1]) Le sue stuzie sono infinite!

Das Verhältniss der beiden als das des Pedrolino zum Arlecchino in der Stegreifkomödie tritt auch an anderer Stelle hervor. Um eine ihn angehende Prügelszene zu verdeutlichen, wählt Lentulo den Penulo als Gegenstand des Beispiels, ein beliebter Scherz in der commedia dell' arte, wo der Arlecchino von Pedrolino genarrt zu werden pflegt. Egli è beffato e schiaffeggiato da Pedrolino. Auch der schlechtere Charakter eines der beiden, in der Regel des Harlekin,[2]) ist im Penulo zum Ausdruck gekommen. Ebenso sind der Selbstmordgedanke und das Verlieben in eine vornehme Dame (IV. Akt)[3]) echte Harlekinaden.

Besondere Beachtung verdient das im ersten Akte verwendete dumb-show: Die Pantomime. Da sie uns später in Lillys Hofkomödie Endimion wieder begegnen wird, müssen wir einen Blick auf sie werfen. In seiner spezifischen Verwendung im Trauerspiel tritt das dumb-show zufrühest in der ersten nationalen Tragödie auf.[4])

---

[1]) In dem wunderlichen Benehmen gegenüber seinem Herrn Bomelio, dem er aus dem Dienst entlaufen will und auf den er schilt, zeigt er durchaus Verwandtschaft mit dem italienischen Komödiendiener, z. B. erinnert er stark an den Diener Carione im 2. Akt der Suppositi des Ariost, der auch seinem Herrn gegenüber auf das schlechte Essen schimpft.

[2]) „Der Harlekin hatte sich seit 1566 in einen gefrässigen, einfältigen, feigen Schlauthuer umgewandelt.“ Klein a. a. O., S. 4, 906.

[3]) So in dem schon 1568! in München nach italienischem Muster gespielten italienischen Stegreiflustspiele, dessen Szenen in den berühmten Bildern im Schlosse Trausnitz auf Befehl des Herzogs Wilhelm festgehalten wurden. (Siehe Abbildungen bei Sandberger: Roland Lassus, Altbayr., Monatsschrift, 1. Jahrg., Heft 3.) Vgl. auch Dietrich a. a. O., S. 222. Die Eigenschaft des Verliebens in eine vornehme Dame bringt auch der Capitano mit, so ist sie wohl in den Basilisco in Kyd's Soliman und Perseda übergegangen.

[4]) Im Gorboduc zeigt das dumb show vor dem 4. Akt besondere Aehnlichkeit in der Anlage mit dem in den Rare triumphs.

Die Verfasser des Gorboduc, Thomas Norton und Thomas Sackville hatten ihrer Tragödie vor jedem Akte ein Stummspiel vorausgeschickt. In diesem, wie L. Toulmin Smith treffend bemerkt,[1]) „foreshadowed" das Vorspiel „the spiritual meaning of what was coming next". Als Beispiel mögen die beiden ersten Stummspiele gelten: Vor dem ersten Akte erscheinen sechs in Blätterlaub gekleidete wilde Männer. Sie versuchen vergebens ein Bündel dürrer Stäbe zu brechen, bis einer einen einzelnen Stab herausnimmt und ihn ohne Schwierigkeit knickt.

Dieses Bild soll den Inhalt des kommenden Aufzuges, Handlungen der Zwietracht vorausdeuten, nebenbei aber auch eine Moral von allgemeiner Gültigkeit bringen. Dass die Männer in Blätterlaub gekleidet kommen, verrät schon den maskenhaft fantastischen Zug, der durch alle Stummspiele geht.

In dem folgenden Vorspiele tritt (wie vorher mit Musikbegleitung) ein König auf. Ein Kristallbecher voll reinen Weins wird ihm gereicht, er weist ihn zurück und nimmt einen Goldbecher mit Gift an, trinkt ihn aus und stürzt tot zu Boden. Hier ist die Hindeutung auf die Handlung schon spezieller, dass nämlich König Ferrex dadurch, dass er schlechtem Rate folgt, enden soll. — Wie kam nun den Verfassern des Gorboduc der Gedanke, eine so wunderliche Maskerade ihrem Stück vorauszuschicken? Symonds[2]) sieht seine Aufgabe grossenteils in der Verständniserleichterung des Stückes, aber wenn es auf diese ankam, war der perorator oder poeta der alten Mysterienspiele bei weitem geeigneter, durch eine schlichte Auseinandersetzung den Inhalt zu klären. Dazu bedurfte es nicht der grossen Maskerade. L. Toulmin Smith meint kurz[3]) es sei nicht „of classic origin". Friedrich Theodor Vischer[4]) sagt: „Als sich Rede in Versen und Prosa (in die Mummereien und Pantomimen) einmischte und so das Volksmaskenspiel zur Vorführung kleiner Dramen ausbildete, da blieb die Pantomime noch als Präludium zurück. Man gab nämlich den Inhalt gern vorher in einer symbolischen Pantomime an".

---

[1]) Gorboduc ed L. T. S. Vollmöllers Spr. u. L. Denkm., Heilbr. 1883, S. XIII.

[2]) Shakespeares Predec. in the Engl. Drama, London 1884, S. 233 ff.

[3]) a. a. O.

[4]) Shakespeare-Vorträge, I. Band, Stuttgart 1899, S. 100.

Aber die Geschichte der Maskenspiele[1]) weiss wohl von bunten allegorischen Spielen, mit Motiven der Mythologie, entstanden aus Tänzen, verbunden mit den sogenannten pageants, verschmolzen mit den aus Italien kommenden „Masken", die der Aufführung eines Interlude oder andern Stückes folgten, ihr auch gelegentlich vorangingen[2]) aber von einem Maskenspiel, einer allegorischen Handlung in Bezug auf den Inhalt eines mit ihr verbundenen Enterludes oder andern Stücks ist niemals die Rede.

Wir müssen also annehmen, dass die Verfasser des Gorboduc das Vorspiel erfunden haben, falls sie es nicht irgendwo schon vorfanden.

Nun gab es aber ein regelmässiges Vorspiel zu jener Zeit und zwar auf der italienischen Bühne. Einerseits kommt es in der Tragödie dort gelegentlich vor. In Lodovico Dolces Tragödie Marianna, zuerst aufgeführt 1565[3]) „besteht der zweite Prolog aus einer Vorszene zwischen dem Höllengott Pluto und der von ihm entbotenen Eifersucht (Gelosia), die von Pluto als Monstrum, schlimmer denn alle Ungeheuer, die den Geist der Sterblichen verpesten, bezeichnet wird. Der Gelosia zogen bereits Sospetto und Ira voraus." Da es sich in der darauffolgenden Tragödie im wesentlichen um die Eifersucht des Herodes dreht,[4]) erscheinen also hier wie im dumb-show die leitenden Momente personificiert und zu einem allegorischen Vorspiel vereinigt, das auf den Inhalt des Kommenden weist.

Freilich, hier wie in der Ammalata des Cecchi, wo das intermedio aus: La Verità, il Tempo, il Cimento, L' Innocenza und Esculapio besteht, bleibt das Spiel nicht stumm. Erklärt die Sprecherin Verità ihr Erscheinen mit dem Inhalt des Stückes, durch das die innocenza, fè, pudicizia der Frau dargethan werden soll, so erinnert auch das an das Bestreben des Engländers mit einer Vorausdeutung des Thatsächlichen im dumbshow

---

[1]) Vgl. Alfred Sörgel, Die engl. M., Halle 1882.

[2]) Vgl. ten Brink a. a. O., II, 484.

[3]) Siehe Klein a. a. O., V, S. 377.

[4]) Es ist die mehrfach, zuletzt in Hebbels Herodes und Mariamne behandelte Geschichte aus dem jüd. Krieg des Flavius Josephus, auch von Massinger im Duke of Milan behandelt und dort charakteristisch genug nach Italien verlegt.

etwas wie eine sittliche Wertung zu verknüpfen. Recht eigentlich regelmässig aber erscheint das Vorspiel verknüpft mit der Komödie. Der gedankliche Zusammenhang ist freilich auf der italienischen Bühne von schwankender Festigkeit. Ursprünglich ein Mauriskentanz,[1]) wurde es später eine Art Maskenspiel mit Beziehung auf den Text des folgenden Stückes. Già si solevan fare gl' intermedi, che serbissero alle commedie, sagt Grazzini in dem schon angezogenen Prolog zur Strega. Mitunter ist freilich der Zusammenhang arg lose, so, wenn in Florenz einmal die Mandragola von Akt zu Akt abwechselnd mit dem Assiuolo des Cecchi aufgeführt wird und es dabei heisst, die Aufzüge der einen sollten die Intermedien der zweiten Komödie bilden;[2]) aber wenn es andrerseits in den Zwischenspielen des Giovambatista Cini zur Cofanaria des Francesco d' Ambra (1566)[3]) heisst (S. 5): Furono tutti gli Intermedij tratti dalla novella di Psiche e d' Amore, descritta molto piacevolmente da Apuleio nel suo Asin d' oro, e s' è andato pigliando le parti che son parse più principali accomodandole con quella maggior destrezza che s' è saputo alla commedia con intenzione di far parere che quel, che operavano gli Dii nella favola degl' Intermedii, operassino, quasi costretti da superior potenza gli huomini ancora nella commedia — so erinnert uns das auf das lebhafteste an unser dumb-show, wo die Fabel vom Stabbrechen ähnliche Dienste wie hier die klassische Mythe besorgt.

Diese Aehnlichkeit hat nun nicht in der Idee des Vorspiels allein ihr Bewenden, sondern erstreckt sich auch auf Einzelheiten der Form. Freilich müssen wir immer die trennenden Momente im Auge behalten. Die Figuren im englischen Vorspiel bleiben stumm,[4]) ihre Handlung wird einzig von der Musik begleitet, auf der italienischen Bühne pflegt die Musik

[1]) Sandberger, a. a. O., S. 75.

[2]) Gaspary II, 594.

[3]) Florenz 1593.

[4]) Später erscheint freilich eine Erklärung des Stummspiels nötig, wie sie auch in den Rare triumphs gegeben wird, so in Peeles battle of Alcazar (um 1598), in Locrine, im Downfall of Robert, Earl of Huntingdon (1597) u. A. Siehe auch Schwab a. a. O., S. 6—28. Die Stummspiele in der tragedy of Tancred and Gismund (Ueberarbeitung von Wilmot 1591) hat Schwab übersehen (S. 8.).

gleichfalls die Handlung zu begleiten, aber zum Schluss wird dort gesungen.

Beiden gemeinsam ist die Art des Zusammentreffens von Figuren verschiedener Bedeutung, die von entgegengesetzten Seiten kommen, auf der Bühne. Rechte Gegensätze werden beliebt, drei Furien und drei Nonnen begegnen sich,[1]) wie bei Cini: Timore, Dolore und Speranza, Allegrezza den Horen und Grazien in Amors und Venus' Geleit.

Ob die Verfasser des Gorboduc die Anregung nun benutzt haben oder nicht, jedenfalls war ihr Gedanke auf sehr fruchtbaren Boden gefallen, denn jene Neigung des Publikums zu Allgorie und Symbol, die sich in den Moralitäten ausleben konnte und die mit dem Aufkommen des wirklichen Dramas noch lange nicht erstickt war, fand reiche Nahrung in den maskenhaften Pantomimen. Bis es als Vorzug gelten konnte: we use no drum, nor trumpet, nor dumbe-show,[2]) mochte mancher Autor mit Shakespeare über die Zuhörerschaft im Parterre geseufzt haben, die „for the most part are capable of nothing but inexplicable dumbe showes and noyse."[3])

[1]) Misfortunes of Arthur (1587) Dodsley, I. Akt.
[2]) Prolog zum English Traveller von Heywood (1624).
[3]) Hamlet III, 2.

VI. Kapitel.

Italienisches bei Lilly.

Waren die bisher von uns behandelten Stücke von unbekannter Hand oder doch mit Ausnahme Gascoignes von keiner künstlerischen Persönlichkeit, so treten uns jetzt allmälich Persönlichkeiten entgegen mit in sich geschlossenem, eigenem Können, die für die Entwicklung des Dramas von Wert sind. Zu ihnen gehört der Euphuist Lilly, ein Mann, der, schon weil er zu den Höchstgebildeten seiner Zeit zählte, den Einfluss Italiens auf eben diese Bildung leicht verrät. Vielleicht das augenfälligste, wenn auch nicht das frühste Beispiel dieses Einflusses bei dem eloquent and wittie John Lilly, wie ihn bekanntlich Francis Meres in derselben Zeile mit dem ohne Zusatz gebliebenen Namen Shakespeare nennt, ist die *Gallathea*, gedruckt 1592.[1]) Dieses Stück scheint durchsetzt mit italienischen Eindrücken, sodass wir seinen Inhalt kurz wiedergeben müssen: Neptun, einst von den Dänen, die in Lincolnshire eingedrungen sind, erzürnt, hat den Küstenbewohnern die schwere Strafe auferlegt, alle fünf Jahre die schönste und züchtigste Jungfrau des Landes ihm zu opfern. In ängstlicher Besorgnis hat deshalb Vater Tyterus seine Tochter Gallathea in Mannkleider gesteckt. Auf denselben Gedanken ist auch Melebeus geraten (I. Akt). Die beiden Töchter begegnen sich nun im Walde und verlieben sich ineinander, weil jede in der andern den Mann vermutet. Auf Dianas Geheiss schliessen sie sich an deren Zug an. Durch diese Handlung flieht sich eine andere. Cupido ist ausgegangen, die Nymphen der Diana mit seinen Pfeilen zu verwunden und verkleidet sich zu dem

[1]) ed. Fairholt, London 1858, vol. I.

Zweck als Nymphe (II. Akt). Die keuschen, der Liebe abgewandten Nymphen der Diana entbrennen nun alle in Liebe und verraten sich in schmerzvollen Selbstgesprächen. Telusa verliebt sich in Melebeus, Eurota in Tyterus und dieser letzte hat der Ramia Herz in Flammen gesetzt. Diana ist empört über ihre Nymphen; sie lässt sich Cupido holen, nimmt ihn gefangen und lässt ihn fesseln. Die beiden Verliebten aber beginnen die Wahrheit, wie es um ihr Geschlecht steht, zu ahnen, ohne doch von ihrer Liebe ablassen zu können (III. Akt).

Der Tag des Opfers ist gekommen. Melebeus leugnet, eine Tochter zu besitzen, ebenso Tyterus, um ihre Töchter zu retten. Inzwischen scherzen die Nymphen mit Cupido. Haebe wird von den Hirten arglos zum Opfer ausersehen, aber zürnend weist sie der Alles durchschauende Neptun zurück. Sein Hass gilt auch den Begleiterinnen der Diana. Auch sie will er geopfert wissen. Gegen Diana ruft nun Venus, die ihren Cupido verloren hat, seine Hülfe an. Diana kommt dazu, beide streiten mit einander (ähnlich wie Love and Fortune). Neptun tritt endlich versöhnend zwischen sie: Diana soll Cupido zurückgeben, dann will er auf das Jungfrauenopfer verzichten. So geschieht es und Venus heisst die unglücklich Liebenden getrosten Herzens zu Hymens Altar schreiten, entweder Gallathea oder Phillida will sie, ehe noch beide die Tempelthür erreicht haben, zum Manne machen.

Als Zwischenhandlung dienen durch die ganzen Akte mit Ausnahme des nur aus vier kurzen Szenen bestehenden vierten Aktes hindurch die mehr oder minder scherzhaften Spässe des Alchemisten, Astronomen und der Burschen: Ralph, Robin, Dick, Peter, sowie des Mariner, die alle erst zuletzt dadurch Anschluss an die Haupthandlung gewinnen, dass diese Personen sich dem Hochzeitszuge beigesellen.

Die Motive dieses Stückes sind verschiedenartiger Herkunft. Dasjenige der Jungfrauenopferung könnte Guarinis berühmtem pastor fido entstammen.[1])

---

[1]) Lillys neuester Herausgeber: G. P. Baker (Endymion by Lily ed. with notes, bibliography, and a biographical introduction, New York 1894), verlegt Endymion, Alexander und Campaspe, Sapho und Phao, Gallathea und Love's Metamorphosis vor 1584. Alsdann wäre eine Beinflussung

Bei Lilly haben die erobernden Dänen durch ihre Gottlosigkeit „who instead of sacrifice committed sacrilege; instead of religion rebellion", dadurch, dass sie die Tempel niederrissen and made a prey of that, in which they should have made their prayers, die Gottheit erzürnt, sodass Neptun zur Strafe das Land wild überschwemmt und erst auf flehentliche Bitten und unter der Bedingung der besagten Opfer Gnade walten liess.

---

durch den um diese Zeit gerade erst entstandenen pastor fido ausgeschlossen. Indes schliessen Bakers Gründe nicht allen Zweifel aus. B. zieht zur Stelle: Sapho und Phao V, 2: Venus: How now (Cupido) in Saphoes lap! jene in der Gallathea V, 3 an, in der Venus gleichfalls klagt: Sir boy, where have you beene? alwaies taken, *first by Sapho,* now by Diana. Er schliesst daraus, dass Gallathea „was composed immediately after Sapho and Phao". Sapho und Phao aber fällt wohl in das Jahr 1582. In der zweiten behaupteten Anknüpfung vermögen wir keine zu sehen. Thou shalt sit in my lap, sagt Sapho, (ebendort) und Diana im anderen Stück: I have Cupid and will keepe him, not to dandle in my lap, whom I abhorre in my heart etc. Hier kann der Gedanke, den kleinen Cupido auf den Schoss zu nehmen, durchaus primär und unbezüglich sein (vgl. nur Göthe:

Da fand er die Busen
Ach leider so bloss,
Sie nahmen so willig
Ihn all auf den Schooss.)

Der erstere Grund ist freilich stichhaltiger, es würde sich nur fragen, ob Lillys Stück nicht am Hofe noch bekannt genug war, um sich auf ein auch vor längerer Zeit gespieltes zurückbeziehen zu können?

Eine Eintragung in die Stationers Company-Registers lautet (Fairholt XXVIII) Gal Cawood. Rd. of him, for printing a Commoedie of Titirus and Galathea ... (no sum) 1. April 1585. Auch diese Eintragung, soviel Wahrscheinlichkeit vorhanden ist, sie auf Lyllys Gallathea, in der Tyterus und Gallathea vorkommen, zu beziehen, ist nicht unumstösslich auf dieses Stück zu deuten. Sie kann auch den Titel eines verloren gegangenen Stückes enthalten; die Namen waren in der Hirtendichtung oft verwendet und man denke nur an die verloren gegangenen Stücke Spensers. Eine Stelle dagegen (Akt. III, Sz. 2) in der Gallathea giebt ein untrügliches Datum an: Der Astronom sagt: I can tell thee, what weather shall be between this and ostogesimus octavus mirabilis annus. Hier handelt es sich um das Wunderjahr 1588, gesprochen kann diese Stelle nur ganz kurze Zeit, etwa 8 Tage vor dem Anfang dieses Jahres sein.

Baker findet sich mit dieser Stelle nun freilich ab, indem er die ganze Zwischenhandlung, in der sie vorkommt (einem ältern Vorbild

Bei Guarini hatte der Dianapriester Aminta, dem von einer arkadischen Schönen die Treue gebrochen war, die Göttin angefleht und diese hatte ihre Krankheitspfeile unter die Arkadier gesandt. Ein Orakel war um Wege zur Rettung angegangen — auch das Orakel kommt bei Lilly öfter vor — und hiess die Schöne dem Priester zum Opfer übergeben. So geschah es und bei diesem Opfer starb auch der Priester. Aber noch war der Teubruch ungesühnt und Diana unversöhnt, wieder ward das Orakel befragt und wiederum verlangte es das jährliche Opfer eines Mädchens von fünfzehn bis zwanzig Jahren und den Tod jeder treubrüchigen Frau.

E non avrà prima fin quel che v' offende,
Che duo semi del ciel congiunge amore,
E di donna enfedel l' antico errore
L' alta pietà d' un pastor fido amende.

Das ist bei Guarini die Vorgeschichte zu dem darauf folgenden Schäferspiel.

Die Ideen des Schäferspiels überhaupt: Unglückliche Liebe, Liebesklagen, angetragene und abgewiesene Liebe, Hymnen

---

folgend), für später eingeschoben erklärt. Da die komische Nebenhandlung äusserst lose mit der Haupthandlung verknüpft ist, hat dieser Gedanke etwas Bestechendes, dennoch fragt es sich, bei der Vorliebe Lillys für komische Zwischenhandlungen, ob das Stück jemals ohne solche war.

Hielten wir an dem Zeitpunkt: Ende 1587 fest, so könnte der pastor fido (der nach Klein V, 176 im Jahre 1583 einem grössern Kreise bekannt wurde, 1585 aufgeführt und ausschliesslich durch Stegreifkomödianten vermutlich schnell Verbreitung fand) angeregt haben. Freilich ist die Aehnlichkeit nicht so zwingend und keineswegs so sicher, darauf feste Schlüsse aufzubauen. Sicherer schon scheint sie in der Love's Metamorphosis, die Baker gleichfalls vor 1584 legen will. Er findet in den drei Stücken Gallathea, Sapho and Phao und Love's Metamorphosis Cupido als wichtige Figur wieder und schliesst daraus auf enge Aufeinanderfolge in der Entstehung. Indessen vermag dieser Grund doch nur eine Wahrscheinlichkeit zu beanspruchen, der die bei diesem Stück deutlicheren Beziehungen zum pastor fido widersprechen. — Ueber die Entlehnungen dieser Zeit überhaupt aus dem pastor fido sei nach Murray (a. a. O., S. 59) eine Stelle aus B. Jonsons Volpone angeführt (III, 2):

Here's Pastor Fido,
All our English writers,
I mean such as are happy in the Italian,
Will deign to steal but of this author mainly.

auf die Liebe, überwundene Liebesverächter, die Szenerien: der Wald, das Gebüsch — alles ist hier getreu übernommen oder genauer gesagt, verarbeitet. Der ganze Apparat der Komödie findet sich — schon Klein weist flüchtig darauf hin — u. A. in Ingegneris: La Danza di Venere, wo auch die Chorführerin Galathea eine Rolle spielt.[1])

Ebendort kommt Titiro vor, bei Lilly Tyterus, es sind die Alten aus Ovids Eclogen und Anderen übernommenen Namen, die sich durch die ganze Schäferpoesie hinziehen, Melibeus, Tityrus, Amaryllis, Damon, Amyntas, Phyllis, Lycidas und die alten Szenerien mit Wald und Grotte.

Dianas Nymphen fehlen auf der italienischen Schäferbühne gleichfalls nicht (z. B. in Calisto von Groto). Aehnlich wie hier im II. Akt Cupido, geht in Tassos Aminta Amor im Schäferkleide auf die Pürsche. Der Pastor fido lässt auch den Flussgott einen Monolog halten. Das Motiv der Jungfrauen, die sich verschiedenen Geschlechts wähnen und in einander verlieben, ist freilich unmittelbar aus Ovids Metarmorphosen (IX.) entnommen, nichtsdestoweniger kann die Wahl gerade eines solchen Motivs vorbereitet sein und mit Recht sagt Hense:[2]) „mit der Neigung des Zeitalters zu Pantomimen und Maskenspielen hängt auch das Interesse zusammen, das man an den Verwicklungen nahm, die durch Verkleidung entstanden". Wir können hinzufügen: wie sie John Lilly überreich gerade auf der italienischen Bühne vorbereitet finden konnte. Eine Beeinflussung in der Wahl der Motive aufzuzeigen, darauf muss sich bei einem so selbständigen Künstler wie Lilly überhaupt unsere Aufgabe beschränken; mag beispielsweise die weiter unten erwähnte Szene der aus dem Baume sprechenden Seele immerhin unmittelbar dem Ovid entlehnt sein — die Dramatisierung desselben Motives in Italien zeigt, wie sehr der englische Künstler ob mit oder ohne Willen in der Tradition bleibt.

---

[1]) 1584 hatte auch Cervantes den Schäferroman Galathea zu Madrid herausgegeben, immerhin ist es möglich, dass eine Reihe der hier aufgeführten Motive spanischer Herkunft sind.

[2]) C. C. Hense: John Lilly und Shakespeare. Shakesp. Jahrb. VIII, S. 226.

Auch die Verkleidung eines Hirten in eine Hirtin bringt der treue Schäfer von Guarini, aber wie gesagt sind ja Verkleidungen in der italienischen eigentlichen Komödie überhaupt an der Tagesordnung. In der Calandria des Bibbiena lebt von den Zwillingen Lidio und Santilla die eine in Mannkleidern und soll mit der Tochter des Perillo verheiratet werden, der andere Lidio ist als Mädchen verkleidet und hat die unlautere Neigung des Calandro auf sich gezogen (ähnlich Cecchi: Le Pellegrine, Secchi's Inganni, Castelletti's Torti Amorosi, Al. Piccolominis Ortensio und viele andere).

Der Schluss, eine Hochzeit, findet sich gleichfalls im pastor fido.

Was die Nebenfiguren angeht, so ist „Alcumist" mit seinem aufschneiderischen Diener Peter zweifellos eine dem italienischen Zauberer (Nekromanten) nachgebildete Figur. Der Diener (II. Akt, 3. Sz.) lügt seinen Herrn weit überbietend das Blaue vom Himmel herunter, wo es gilt, die Künste des Alchemisten[1]) zu rühmen: Looke how hee studies: I durst venture my life hee is now casting about, how of his breath he may make golden bracelets, for often-times of smoke hee hath made silver drops. Und weiter: Didst thou never heare how Jupiter came in a golden shower to Danae? That shower did my master make of a spoonefull of tartar-alom, but with the fire of bloud, and the corasive of the ayre, he is able to make nothing infinite etc. Es ist derselbe Schelm, der im Il Negromante des Ariosto seinem Herrn aufschneidend beisteht. Dort warnt der Astrolog, sich dem Kasten, in den er den Camillo Pocosale eingeschlossen, ohne die schlimmsten Folgen zu nahen, und gleich ist sein Diener Nebbio bei der Hand zu versichern, dass bei einem derartigen Unterfangen Feuer aus der Kiste emporgeloht sei und nicht nur den Unvorsichtigen, sondern gleich das ganze Haus verbrannt hätte. Schon vorher hat er dem Cintio weissgemacht, sein Herr sei im Stande, den Tag zu verfinstern, die

[1]) Die Alchemie war jener Zeit in England sehr auf der Woge, unter Rudolf II. kommen sogar zahlreiche englische Alchemisten an den Wiener Hof, in dessen geheimen Ausgaben beträchtliche Summen für sie figurieren (Vgl. Al. v. Weilen: Gesch. des Wiener Theaterw. Wien 1899, I, S. 52), um so charakteristischer ist die Entlehnung eines so nahe liegenden Motivs aus fremder Quelle.

Nacht zu erhellen, vor Allem aber sich unsichtbar zu machen, eine Behauptung, der freilich später der ungläubige Temolo mit der pfiffigen Frage begegnet, ob er ihn schon jemals so gesehen hätte. Das hindert allerdings den Nibbio nicht, sich am Schluss mit seines Herrn gesammter Habe zu empfehlen, genau ebenso wie Lillys Peter froh ist, als er sich drücken kann und in Nachahmung seines italienischen Kollegen gleichfalls Geld und Anzug seines Herrn mit nimmt.

Ein scherzhaftes Motiv, das uns schon im disobedient child begegnet und immer wiederkehrt, ist das Spiel mit Worten. Dort sucht sich die Köchin vor dem Koch mit den lateinischen Worten „domine labia aperies" aufzuspielen, die der Koch trotz aller Anstrengung nicht richtig nachsprechen kann und immer verballhornt. Diese Komik ist wohl sehr alt, der Disput der Hirten nach dem Gesang der Engel: Gloria in excelsis, im Spiel von Chester, was dieses gle, glo, glory oder gle, glo glas glum zu bedeuten habe[1]) gehört dahin.

Auch in Italien blüht diese harmlose Komik auf. So im Maresalco des Aretino, in der Calandria des Bibbiena, in Ariosts Suppositi.

Die Stegreifkomödie pflegt auch diese Scherzgattung sehr, doch braucht aus den angeführten Gründen nicht sie notwendig die Quelle für die folgenden Scherze zu sein. Immerhin seien sie angeführt.

Die Matrose will die andern unterrichten (I. Akt, 4 Sz.).

> Then as you like this. I will instruct you in all our secrets: for there is not a clowte, nor carde, nor boord, nor post, that hath not a speciall name, or singular nature.
>
> *Dicke.* Well, begin with your points, for I lacke only points in this world.
>
> *Mar.* North, North and by east. North north east, north-east and by north, north-east. North east and by east. East north-east, east and by north-east.
>
> *Dicke.* Ile say it. North, north-east, north-east, nore-nore and by nore-east. I shall never doe it!
>
> *Mar.* This is but one quarter.

---

[1]) Creizenach a. a. O., S. 209. Vgl. die ähnlichen Scherze in: The longer thou livest, the more fool thou art, ed. Brandl. Shakesp. Jahrb., 1900, S. 1 ff.

Robin. I shall never learne a quarter of it. I will try. North, north-east, is by the west side, north and by north.
Dicke. Passing ill!
Mar. Hast thou no memorie? Try thou.
Raffe. North, north and by north. I can goe no further! etc.[1])

Das Auftreten des Astronomers ist dann eine blosse Wiederholung des Alchemisten[2]) wie Lilly überhaupt sich als Freund der Wiederholungen erweist. Wir werden auch in seinen folgenden Stücken, vornehmlich auch in der Mother Bombie die charakteristische Eigenheit der Parallelfiguren finden. Wie hier Tyterus und Melebeus, Alchemist und Astronom, Gallathea und Phillida, Ralph und Peter zusammengehören, so dort gleichfalls eine Anzahl von Figuren. Da sich diese Figuren meist individuell garnicht von einander unterscheiden, der Dichter auch gar keine Versuche zur individuellen Scheidung macht, so wirkt diese Absonderlichkeit in hohem Grade unkünstlerisch, weil sie langweilig ist. Sie beruht auf einer dramatischen Schwäche, die ähnlich bei Ben Jonson (Der Alchymist u. A.) hervortritt. Künstlerische Absicht ist sie erst bei Shakespeare in Sicinius und Brutus (Coriolan) und Rosenkrantz und Güldenstern (Hamlet) geworden.

Bei Lilly geht das Schaffen der Parallelfiguren z. T. vielleicht auch aus dem Bestreben hervor, möglichst viel Personen auf die Bühne zu bringen. Alle vorhergehenden Stücke enthielten deren weniger, wo einmal aussergewöhnlich viele die Bühne betraten, wie im Ralph Roister Doister, waren es Vierzehn, zumeist aber weit weniger; Lilly bringt insgesamt zweiundzwanzig Personen auf die Bretter. Auch damit bleibt er wohl in den Traditionen des Schäferspiels, das mit dem Chorus von Nymphen und Hirten, Göttern und Göttinnen die Szene üppig bevölkerte.

Es ist bei einem Stück wie dem vorliegenden, das zu so grossem Teil auf der Grundlage des italienischen Schäferspieles

---

[1]) In dieses, sich mit der commedia dell' arte berührende Gebiet gehört vielleicht auch die Episode (Fairh. I, 176 in Sapho und Phao), in der der Scholaris Molus, weil der Cyklop schwarz sei, diesem beweist, er sei der Teufel, und ähnliche Scherzszenen.

[2]) Steinhäuser: John Lilly etc., S. 45 findet ihn „nicht ohne Gewandheit dargestellt".

ruht, interessant zu sehen, was von dem englischen Dichter nicht mit aufgenommen ist. — Fraglos war Italien bis dahin das Land der grösseren Künstler. Guarinis und Tassos Anmut und Grazie hat Lilly gewiss nicht erreicht und konnte es infolge der noch so jungen künstlerischen Tradition nicht. Die wirklichen Feinheiten in diesen Schäfertändeleien erwuchsen aus einer Verfeinerung des Geschmacks, die einer Verzärtelung sehr gleich sah und die wir ähnlich in der bildenden Kunst der italienischen Spät-Renaissance wiederfinden. Aber das Abendrot der italienischen Litteratur war das Morgenrot der englischen. Die englische Kunst war noch jung und naiv, die italienische alt und — lüstern geworden. Hatte schon zu seinem Schaden das eigentliche Lustspiel die Zote als integrierenden Bestandteil gepflegt,[1]) so teilte nun das Schäferspiel mit dem Schaffen eines Giulio Romano die Eigenschaft, teilweise auf ausserhalb des rein ästhetischen Genusses liegende Empfindungen zu spekulieren.

Wenn Tasso im Amynta eine Szene bringt, in der Tirsi erzählt, wie er die spröde Silvia im Walde gesucht und sie plötzlich an einem Baume völlig nackt festgebunden gefunden habe, einen Satyr in unzweifelhafter Absicht vor ihr, wenn darauf die Schäferin Daphne den Verschmähten mit der Aussicht auf das aufrichtet: quel che vedesti nella bella ignuda, oder wenn Tirsi dem Aminta die Nymphe im Bade zeigt, so sind das bewusste Lüsternheiten und es ist kennzeichnend für die englische Kunst, dass der bearbeitende, aufnehmende englische Dichter daran vorübergegangen ist, so derb auch nichtsdestoweniger seine Dienerszenen zuweilen sind.[2]) Eine ähnliche Erscheinung finden wir in der englischen aus italienischem Quell schöpfenden Novelle: Die unsittlichsten Novellen der Italiener fanden keinen Uebersetzer.[3])

Das Stück *Love's Metamorphosis* trägt dasselbe Antlitz wie die Gallathea. Drei Forresters, Ramis, Montanus und Silvestris haben sich in drei spröde Nymphen der Ceres: Nisa, Celia

[1]) Gaspary, II, S. 579.

[2]) Vgl. auch die Plumpheiten dieser Art in: the woman in the moone, III. Akt.

[3]) Vgl. die inhaltreichen Studien zur Geschichte der italienischen Novelle von Emil Köppel, Strassburg 1892, Quellen u. Forsch., 70.

und Niobe verliebt, ohne Erhörung zu finden. Eben diesen Nymphen spielt der alte Erisicthon den Streich, trotz ihrer Warnung einen der Ceres geweihten Baum zu fällen. Aus dem fallenden Stamm heraus, in den sie einst gebannt, beklagt die darob sterbende Fidelia ihren Tod (I. Akt).

Zur Strafe schickt Ceres dem Erisicthon die Famine d. h. unendlichen, unstillbaren Hunger, opfert dann mit ihren Nymphen dem Cupido und bittet, dass ihrer Nymphen Keuschheit bewahrt bleibe. II. Akt.

Vergebens werden denn auch diese von ihren Liebhabern beschworen, Liebe zu fühlen, nur Niobe ist der Liebe nicht abgeneigt, aber: I love many, sagt sie, because, being deceived by the inconstancie of divers, I might yet have one, womit ihr Liebhaber auch wenig einverstanden ist.

Inzwischen ist Erisicthon von dem unstillbaren Hunger erfasst worden, er hat alles verkaufen müssen, um nur essen zu können, nun bietet ihm seine Tochter Protea an, sie zu verkaufen. Sie fleht Neptun an, dessen „godhead conquered her maidenhead", sie dann im rechten Augenblick in irgend eine andere Gestalt zu verwandeln und so verkauft sie der Vater dem Merchaunt (III. Akt).

Die Schäfer flehen zu Cupido, Cupido erhört sie, sie teilen ihm mit, wie verächtlich die Nymphen über ihn zu sprechen wagten und er verwandelt diese zur Strafe in einen Felsen, eine Rose und einen Paradiesvogel. Inzwischen ist Protea von Neptun, als der Kaufmann mit ihr zu Schiffe steigen wollte, in einen Fischer verwandelt worden und ihrem Käufer so wieder entkommen. Sie ist glücklich, ihrem Liebhaber Petulus wiedergegeben zu sein, der gerade von einer verführerischen Sirene gelockt wird. Protea verwandelt sich in einen alten Mann, warnt den schon fast Verzauberten und erinnert ihn an seine Liebste. Verzweifelt ruft die Sirene: Sing and die, nay die and never sing more, und stürzt sich ins Meer (IV. Akt).

Ceres beschwert sich bei Cupido über die Verwandlung ihrer Nymphen, Cupido heisst sie den Erisicthon heilen. Die drei Spröden werden rückverwandelt und geben sich nach nochmaliger Verwarnung endlich damit zufrieden, die Gattinnen ihrer Liebhaber zu werden. Erisicthon aber schwört der Ceres Huld (V. Akt).

Die Szenerie ist ganz die alte. Die Nymphen der Ceres bilden eine Abwechselung von den häufigeren Diananymphen, auch die Dreizahl der Liebhaber ist keine Seltenheit, sie findet sich z. B. in Agostino Argenti's Lo Sfortunato[1]), in Agostino Beccari's: Il Sagrifizio[2]); nur pflegen die Italiener die Fäden geschickter durcheinander zu wirren, eine Abwechselung der Motive zu bringen, wo der Engländer sich in Parallelfiguren genug zu thun glaubt. In Italien pflegen die Neigungen verliebter Schäfer und Schäferinnen sich zu kreuzen, glücklich und unglücklich liebende gehen nebeneinander her, Lilly lässt die Schäfer verliebt, die Nymphen spröde erscheinen, und wo er einmal einer Nymphe eine besondere Charakterzeichnung widmet, da geschieht es wohl unter dem deutlichen Einfluss eines Vorbildes aus dem pastor fido.

Die Niobe der Love's Metamorphosis steht sichtlich unter dem Eindruck der Corisca des Guarini:

> . . . Malconsigliata donna, che si lascia
> Ridurre in povertà d' un solo amore!
> Si sciocca mai non sarà gia Corisca,
> Che fede? che costanza? Immaginate
> Favole de' gelosi e nomi vani
> Per ingannar le semplici fanciulle. (I. Akt, 3. Sz).

So drückt Corisca ihre Lebensanschauung aus, ins Euphuistische übertragen lautet sie bei Lilly III. Akt, 1. Sz.

> *Niob.* Find you fault that I love?
> *Sil.* So many.
> *Niobe.* Would you have me like none?
> *Sil.* Yes, one.
> *Niobe.* Who shall make choyse but myselfe?
> *Sil.* Myselfe.[3])
> *Niobe.* For another to put thoughts into my head were to pull the braynes out of my head, take not measure of my affections, but weigh your owne, the oake findeth no faulte with the dewe,

---

[1]) Venedig 1568.

[2]) Venedig 1555.

[3]) Die lakonischen Antworten „one" auf . . . like none und myselfe auf . . . but myself erinnern an das aus dem italienischen Schäferdrama in alle Pastoralen Europas übergegangene Echospiel, das uns später noch begegnen wird. Schon 1575 findet es sich bei einem „entertainment" Leicester's. Vgl. A. H. Thorndike, Mod. L. N. 14, S. 231.

because it also falleth on the bramble. Beleeve me, Silvestris, the onely way to be mad is to be constant. Poets make their wreathes of lawrell, ladies of sundrie flowers.

Sil. Sweete Niobe, a ryver running into divers brookes(!) becommeth shallow, and a mind divided into sundrie affections in the end will have none. What joy can I take in the fortune of my love when I shall know many to have the like favours? Turtles flocke by couples and breede both joy and young ones.

Niobe. But bees in swarmes and bring forth waxe and honie.

Sil. Why doe you covet many, that may find sweetnesse in one?

Niobe. Why had Argus an hundred eyes and might have seene with one?

Sil. Because whilest he slept with some, he might wake with other some.

Niobe. And I love many, because, being deceived by the inconstancie of divers, I might yet have one u. s. f.

Die Sirene mit dem Fischschwanz ist ein Gegenstück zum Tritone in Antonio Ongaros: Alceo, der gleichfalls einen Fischschwanz hat; die Sirene selbst stammt wohl aus dem Schwesterspiel der Pastorale, dem Fischerspiel. Auch andere Einzelheiten, wie das Gebet um Bewahrung der Jungfräulichkeit im II. Akt: Spotlesse virginitie is the onely vertue: let me keepe their thoughtes as chast as their bodies ... sind häufig im Schäferspiel (so Fiordina in Agostino Argentis Sfortunato). Die Baumnymphe, die aus dem Stamme spricht, ist der italienischen Poesie gleichfalls nicht fremd. — Lilly hat sie freilich, wie schon erwähnt, dem Ovid entlehnt (Metamorph 8, 741—881). In I due Pellegrini, aufgeführt 1529 zur Vermählungsfeier des Vizekönigs von Sizilien, spricht l' anima della morta donna chiusa nell' albore zu zwei Verzweifelten und steigt unter Engelgesang dann zum Himmel auf, wodurch die beiden Schäfer oder Pilger von dem Entschluss, sich zu erhängen abgebracht werden.

Schon im befreiten Jerusalem war übrigens dies Motiv (Tankred und Chlorinde) behandelt.

Mother Bombie (1594), a pleasant conceited comedie, bringt weniger von dem italienischen Geiste und der italienischen Farbe mit, und doch ist auch dies Stück nicht ohne Anlehnungen.

Es stellt Folgendes dar: Memphio, ein geiziger Alter, hat einen Sohn namens Maestius, Stellio eine Tochter Serena. Diese sind in ihrer Jugend der Amme Vicina anvertraut und von dieser heimlich mit ihren eigenen Kindern Accius und Silena vertauscht worden. Die beiden letztern sind halbsinnig. Nichtsdestoweniger geht Memphio, der die Geistesschwäche seines vermeintlichen Sohnes bisher verborgen hat, mit dem Plane um, ihn mit des Nachbarn Stellios Tochter, deren Blödsinnigkeit gleichfalls nicht bekannt geworden ist, zu vermählen. Der vermeinte Vater der Silena hat sich auch schon mit dem Gedanken getragen, seine Tochter an den Accius zu verheiraten. Den Dienern der beiden Alten, Dromio und Riscio, wird nun von ihren Herrn die Aufgabe erteilt, für ihre Heiratspläne Wege zu finden, ohne dass Accius die Silena und die Silena den Accius mehr als von Angesicht kennen lernte. Zwei andere Nachbarn, Prisius und Sperantus, alte Landleute, haben gleichfalls Tochter und Sohn, Candius und Livia, die sich ineinander verliebt und dadurch die Pläne der Väter gekreuzt haben, von denen Prisius seine Tochter Livia gern dem Accius, Sperantus seinen Sohn Candius gern der Serena vermählt hätte (I. Akt).

Auch Prisius und Sperantus haben zwei Diener, Halfpenny und Lucio. Diese treffen mit Riscio und Dromio in der Kneipe zusammen, verständigen sich, und beschliessen, ihren Herrn zunächst einmal das Fell über die Ohren zu ziehen. Inzwischen hat Candius die Silena kennen gelernt; einen Augenblick droht ihr hübsches Gesicht seine Liebe zu Livia zu töten, bald aber erkennt er, dass Silena halbsinnig ist (II. Akt).

Auch die als Bruder und Schwester aufgewachsenen Maestius und Serena sind in einer Liebe, die sie selbst bekämpfen, zu einander entbrannt. Dromio hat nun seinem Herrn Memphio mitgeteilt, Silena sei sehr klug und könne herrlich singen, Accius solle in dem Augenblick, wo sie singe, kommen, damit sie ihn sähe, er solle ihr scheinbar im Gesang antworten und der Vater ihn, bevor er ein Wort gesprochen, und sich als Narr verraten, wieder ins Haus rufen. Nachdem auf diese Weise Accius die Silena von Angesicht kennen gelernt hätte, solle ein anderer junger Mann in des Accius Anzug um Silena werben. Ebenso hat Riscio dem um die närrische Tochter besorgten Stellio den Plan entworfen: den Gesang,

das rechtzeitige Hereinrufen, das Vorschieben einer Andern bei der Werbung. Alles das geht anscheinend glücklich von statten (III. Akt).

Auf diese des Abends stattfindende Werbung soll dann gleich am andern Morgen die Trauung folgen.

Indes treten Candius und Livia in die Intrigue ein und kleiden sich wie vorgesehen, nachdem schon das erste Zusammensein von Accius und Silena zur Zufriedenheit der intriguierenden Väter stattgehabt, in die Gewänder der ersteren. Ihre Väter Prisius und Sperantes erkennen sie wirklich in der Verkleidung nicht, sind zwar anfangs enttäuscht, als sie hören, dass diese Beiden Hochzeit machen wollen, da sie die vermeinten Beiden eigentlich ihren Kindern zugedacht, stellen sich dann aber freundlich und erklären auch auf eine geschickt gestellte Frage Riscio's, sie würden nie etwas gegen die Heirat dieser Beiden einwenden. Beide vermählen sich (IV. Akt). Die beiden Halbsinnigen werden nun durch die schlauen Diener zusammengebracht, die Väter kommen dazu, klären sich wechselseitig auf, halten aber nichtsdestoweniger an der Heirat fest, die erst im letzten Augenblick von der alten Amme Vicina durch das Bekenntnis verhindert wird, dass die beiden Bruder und Schwester und ihre (der Amme) Kinder seien, worauf dann die von der Vicina als Geschwister auferzogenen Maestius und Serena anstatt ihrer vor den Altar treten (V. Akt). Mutter Bombie ist eine Wahrsagerin, die hin und wieder, ohne in den Gang des Stückes einzugreifen, den Beteiligten aus den Handlinien in dunklen Worten ihr Schicksal prophezeit.

Es erhellt schon aus der Inhaltsangabe, wie sehr es dem Dichter daran lag, Verwicklungen zu schaffen. Das ist ihm denn auch so gut gelungen, dass er, um überhaupt auf ein Verständnis zu rechnen, noch einmal im fünften Akte fast die ganze gekünstelte Handlung erzählt.[1])

Diese Handlung selbst zeigt unzweifelhaft manches der antiken römischen Komödie nahe Verwandte. Aber Gaspary

---

[1]) So hat sich denn z. B. auch Klein a. a. O., XIII, 534 in der Inhaltsangabe geirrt und es ist sichtlich zu viel gesagt, wenn Steinhäuser a. a. O., S. 34) behauptet: „das Ganze ist ein vortreffliches Intriguenstück" und später: (S. 50) „das Muster eines national englischen Intriguenlustspiels."

sagt einmal:[1]) „Gewisse Motive kehren in der Komödie aller Zeiten wieder (und pflegen auch in der italienischen die Grundlage der Intrigue zu bilden): Das Vorurteil, die Narrheit, der Geiz der Alten im Kampfe mit der Leidenschaft der Jugend ... Ein Sohn will ein armes Mädchen freien und der Vater verlangt eine grosse Mitgift, ein Vater will die Tochter zwingen, einen reichen Alten zu heiraten u. s. w. Die Diener belügen und bestehlen den Vater zu Gunsten des jungen Herrn," — wir sehen, fast alles das sind Züge auch unsrer Komödie.

Da hält das, was Steinhäuser[2]) als spezifische Verwandtschaft mit der römischen Komödie ansieht: „Zwei Verliebte heiraten sich mit Hülfe verschlagener Bedienter", nicht stand, höchstens jener Zug: Die vertauschten Kinder kommen durch ihre Auffindung in einen höhern Stand, zeigt mehr antiken Charakter, aber auch da hatten wir schon in dem Diener Dulippo der Suppositi, der sich als Sohn des Advokaten Cleandro herausstellt, ein ähnliches Beispiel in der italienischen Komödie. Das Motiv der Dienerhülfe ist so vielen italienischen Stücken gemeinsam, dass wir keines namentlich aufführen brauchen.

Ausserdem aber weist unser Stück eine Reihe von Zügen auf, die scheinbar italienischen Ursprungs sind. Es ist beispielsweise eine Eigenheit der Cecchi'schen Komödie,[3]) dass sie fortwährend „verschiedene Personen, die scheinbar nichts mit einander zu thun haben und nahe verwandt sind, ohne es zu wissen, kombiniert. Der Vater will die Tochter, der Bruder die Schwester heiraten, welche er nicht kennt."

Wenn Steinhäuser auch in „der Vertauschung der Kinder durch eine Amme" ein durchaus der römischen Komödie entlehntes Motiv sieht, so sei zur Entkräftung auf eine starke Aehnlichkeit in Giraldi Cinthio's: Gli Antivalomeni hingewiesen, die der Verfasser einer eigenen Novelle entlehnt hat.[4]) Nicio,

---

[1]) a. a. O., S. 614.

[2]) a. a. O., S. 26 ff. Wenn Steinhäuser vom ital. Lustspiel meint, es handle sich in diesem hauptsächlich um die Hörner, die in den lustigen Weibern von Windsor eine so hervorragende Rolle spielen, so ist diese Regel doch nicht ohne sehr zahlreiche Ausnahmen.

[3]) Gaspary II, 605.

[4]) Venedig 1583.

ein englischer Baron, hat sich der Herrschaft und der Krone bemächtigt und Frau und Tochter des verstorbenen Königs mit Männern niederer Herkunft vermählt. Beide werden Wittwen, die eine hat indes einen Knaben, die andere ein Mädchen. Lida, die Frau des Königs, kommt zur selben Zeit mit Zwillingen, ebenfalls Knabe und Mädchen nieder, die den beiden Frauen als Ammen anvertraut werden. Diese vertauschen die fremden Kinder mit ihren eigenen, die nun am Hofe aufwachsen. Später verlieben sich die Paare wechselseitig. Wie im italienischen Personenverzeichnis: Uranio, figliuolo di Charia, creduto figliuolo di Nicio, Philene, figliuola di Nicio, creduta figliuola di Cherinda, heisst es bei Lilly: Maestius, Son to Memphio, supposed Son to Vicina, Serena, Daughter to Stellio, supposed Daughter to Vicina.

Auch die Verkleidungen sind wie gesagt ein beliebtes Motiv der italienischen Komödie, doch hat Lilly wohl freier mit ihm geschaltet, als dass es möglich wäre, ein einzelnes Vorbild aufzuzeigen.

Eine Einzelheit enstammt auch hier sichtlich einer speziellen italienischen Komödie. In der dritten Szene des zweiten Aufzuges ist Candius im Gespräch mit der halbsinnigen Silena. Er sagt zu ihr:

I am a schollar and am cunning in palmistrie:

Silena. The better for you, Sir, here's my hand, what's a clocke.
Cand. The line of life is good, Venus' mount very perfect, you shall have a scholler to your first husband.

Diese Szene ist eine Nachbildung jener in Ariost's Suppositi, in der Pasiphilo, der Parasit, seinem Herrn weissagt.

Cleandro. Sei tu Pasiphilo
Buon chiromante? *Pas.* Io ci ho pur qualche pratica
Deh lasciate mi un po vedervela. *Cl.* Eccola.
Pas. O che bella, che lunga, e netta linea.[1])
Non vidi mai la miglior oltra il termine
Vi veggo di Melchisedech aggiungere.
Cl. Metusalem voi dir. *Pas.* Non è un medesimo?
Cl. O come sei mal dotto ne la bibia.
Pas. Anzi dotto ci son, ma ne la bibia
Ch' esce fuor de la botte, ve bellissimi
Segni c' havete *nel monte di Venere* (I. Akt, 2. Sz.).

[1]) Gascoigne a. a. O. übersetzt wie oben: line of life.

Wiederum tragen charakteristischerweise die Personen, obgleich die Handlung doch in England, in Rochester spielen soll, zur Hälfte italienisch klingende Namen. Was sie im Einzelnen angeht, so ist der Zusatz „an avaricious old Man" bei Memphio kennzeichnend. „Old vecchio" sagten die Bugbears. Es ist derselbe geizige Komödienvater, den leicht verändert die Stegreifkomödie Pantalone nennt, è generalmente un buon diavolo, che si lascia sempre ingannare dai figliuoli e dai servi e che finisce generalmente per perdonare. Egli discende in linea retta da Senex di Plauto e di Terenzio.[1]) Doch trägt er auch in der commedia erudita im wesentlichen die erwähnten Züge.

Im vierten Akt tritt in Begleitung eines Hackneyman, eines Pferdeverleihers, dem Dromio übel mitgespielt, der Serjeant auf, um Dromio abzuführen; doch gelingt es dem schlauen Diener, das Auge des Gesetzes in der Kneipe einzuschläfern und so zu entwischen. Wenn Steinhäuser (S. 36) in seinem Auftreten einen spezifisch heimischen, englischen Zug sieht, so erscheint das doch ausserordentlich fraglich. Es ist im Gegenteil nicht unmöglich, — wenn auch nicht sonderlich wahrscheinlich — dass diese Episode unter dem Einflusse eines Motivs der Stegreifkomödie steht, in der nicht selten die Sbirren drohend erscheinen.[2])

Aus allen diesen Anführungen erhellt, dass Lillys Stück durchaus in der Tradition, in der fortlaufenden Entwickelung geschaffen ist, und man es streng genommen wohl nicht in dem Sinn „a comedy on the Terentian model[3]) nennen kann, wie man Udalls Roister Doister nach antikem Modell gearbeitet heissen darf.

Charakteristisch ist auch in diesem Stück das Fehlen einer Figur, deren Stelle schon in der ganzen von uns betrachteten Entwickelung leer geblieben ist: der Mutter.

---

[1]) Bartoli a. a. O., XVI.

[2]) Auch in der com. erud., mit einer Aenderung in Giordano Bruno's Candelajo, wo die erschreckenden Sbirren verkleidete Gauner sind, Sbirren auch in Ariosts La Lena, Bibbiena's Calandria, Cecchi's Diamante u. A. m. In der italisierenden Schulkomödie Hymenaeus (siehe Churchill und Keller a. a. O., S. 287), heisst der Sbirre Duumvir.

[3]) Baker a. a. O., S. XCVI.

Die spanische Celestina besass sie, die englische Bearbeitung lässt sie fort, der Misogonus kennt sie auch nicht.[1]) Die Rare triumphs bringen sie ebensowenig auf die Bretter wie die Galathea und wiederum in Mother Bombie bleibt sie unsichtbar.

Dieses Fehlen der Mutter ist eine Erbschaft aus der römischen Komödie. Von den zehn Stücken des Plautus erscheint die Ehefrau nur in zweien, von den sechs Stücken des Terenz nur in dreien auf der Bühne. Man könnte den Grund dafür in der öffentlich-rechtlichen Stellung der Frau im alten Rom und den diese bedingenden Verhältnissen suchen, allein auch in den Komödien der Renaissance wird die Figur der Ehefrau durchaus stiefmütterlich behandelt und zu einer Zeit, wo die individuelle Freiheit so entwickelt war, wie in den Tagen der Hochrenaissance in Italien, können die Gründe dafür unmöglich in den Kulturverhältnissen liegen.

Es muss also wohl eine technische Schwierigkeit sein, die diese Verhältnisse schafft, und es ist interessant zu sehen, dass die Unfähigkeit in der Zeichnung zwischen Vater und Mutter zu unterscheiden, wo es sich nur um Nebenfiguren handelt, und ihr Ausweg: die Figur der Ehefrau einfach fortzulassen, hier auch gelegentlich als etwas Fehlerhaftes empfunden wird. In Ariosto's Suppositi beispielsweise fehlt zwar auch die Mutter, aber sie bleibt doch nicht vollständig aus dem Spiel. Als der Vater Damone ausser sich vor Betrübnis den Fehltritt seiner Tochter entdeckt, gedenkt er wehmutsvoll der Gattin: O moglie mia, hor ben conosco che danno, che perdita feci di te, quando rimasi vedovo (III. Akt, 4. Sz.).

In den Bugbears sahen wir, wie die italienische Vorlage sich der Mutter erinnert, die englische Bearbeitung sie indes einfach fortlässt. In dem Komödienhaushalt, wo der Vater der geizige Alte ist, der seine Tochter oder seinen Sohn nicht verheiraten will, der Diener ein Pfiffikus, der Sohn verliebt ist, die Tochter umworben wird, die Amme ein wenig kuppelt, fehlt die Mutter. Die Frau wird gelegentlich als Komödienfigur erwähnt,[2]) aber man weiss auf der Bühne — von dem

[1]) In dem schon oben erwähnten disobedient child fällt ihr Fehlen geradezu auf.

[2]) Im Prolog zu Damon and Pithias (vor 1567); es verlohnt sich wohl, die Stelle, in der alle Komödienfiguren, ähnlich, wie es M. Manilius

Fall des Ehebruchs wie in der Mandragola abgesehen — nicht, was man mit ihr anfangen soll, so bleibt die Ehefrau, von der Puttenham einmal im Leben als wünschenswerte Eigenschaften verlangt,[1]) to be a shrewe in the kitchin, a saint in the church, an Angell at the bourd and an Ape in the bed, fort, und der Mann erscheint stereotyp als Wittwer, eine Eigenheit, die als selbstverständlich noch bei Shakespeare z. B. in der Widerspänstigen Zähmung u. A. fortlebt.

Die übrigen Stücke des Lilly: Mydas, in dem ein „servant Licio" wie in den Suppositi erscheint, Endimion, or the Man in the moone, The Woman in the moone (weniger Campaspe und Sapho and Phao) sind freie Bearbeitungen allegorischer und mythologischer Stoffe. Cynthia, Semele, Apollo, Midas, Erato lassen sich von der Bühne herab in euphuistischem Stil zu Scherz und Ernst vernehmen, Anregungen dazu boten auch die gleichzeitigen Maskenspiele in Hülle und Fülle.

In diesen Stücken scheint von italienischem Einfluss indes kaum etwas zu spüren, nur im *Endimion*, das bekanntlich auf die Verhältnisse am Hofe zugespitzt ist, treibt ein Bramarbas sein Wesen, der deutlich italienischen Ursprungs ist. „Er erscheint" sagt Graf[2]) „als ein fürchterlicher Bramarbas und Eisenfresser, dessen kriegerische Thaten aber sämtlich sehr harmloser Natur sind. Er ist der Schöpfer und Erfinder des Krieges, der Lehrmeister aller Kämpfe. Er tötet nur dutzendweise. „There resteth no minute free from fight." Schon seine Worte verwunden, Schwertgeklirr, Schlachtgeschrei und Blutvergiessen

einst gethan (vgl. Ward a. a. O., I, S. 252), besprochen werden, ganz wiederzugeben:

> In comedies the greatest skill is this, rightly to touch
> All things to the quick, and eke to frame each person so,
> That by his common talk you may his nature rightly know.
> A roister ought not preach, that were too strange to hear,
> But as from virtue he doth swerve, so ought his words appear.
> The old man is sober, the young man rash, the lover triumphing in joys,
> *The matron grave,* the harlot wild and full of wanton toys.
> Which all in one course they no wise do agree
> So correspondent to their kind their speeches ought to be.

[1]) a. a. O., S. 249.

[2]) a. a. O., S. 30.

bilden den Inhalt seiner Träume. Grausamkeit allein füllt seine Gedanken, Mitleid ist ihm als weichliche Empfindung verhasst. Er beschränkt aber in der Ausführung seine Tapferkeit und Grausamkeit auf die Erlegung von Vögeln, das Angeln von Fischen und Schlachten von Hammeln, in deren unerbittlicher Vertilgung er sich durch keine milde Regung stören lässt. Er verachtet die Liebe als eines Soldaten unwürdig, obgleich er sich von der Liebe der Damen zu ihm überzeugt hält. Der Anblick einer bereits bedenklich bejahrten Jungfer wirft aber seine asketischen Grundsätze über den Haufen. Er denkt und träumt nur noch Liebe, spricht nur in lateinischen Versen und macht verliebte Sonnette; denn er ist nicht nur Mars sondern auch Ars, welchem Ausspruch seine allgemein bekannte Beschränktheit allerdings widerspricht. Sein Hochmut verschmäht es, sich zu anderen herabzulassen und sie zu seinen Freunden zu machen. Sie bringen es nur zu Halbfreunden. Er bedient sich einer ausgesucht eleganten Sprache und verachtet die pöbelhafte Ausdrucksweise. Schon in seinem spatzenhaften Gang zeigt sich sein lächerlicher Stolz. Seine fragwürdige Umgebung benutzt ihn, um sich auf seine Kosten zu belustigen und ein Schmarotzerleben zu führen. . . . Fast alles an dem hier gegebenen Bild des Sir Tophas sind Züge oder Entwicklung von Zügen, die Lilly in Plautus und Terenz sowie in Ralph Roister Doister einerseits, in der italienischen Stegreifkomödie andererseits vorfand."

In den Beziehungen des Sir Tophas zur Stegreifkomödie, die Graf nicht näher ins Auge fasst, sei uns gestattet, einige Hauptpunkte klarzulegen.

Birds, or boyes, sagt Sir Tophas (I. Akt, 3. Sz.) they are both but a pittance for my breakfast; therefore have at them, for their braines must as it were imbroder my bolts.

I was the first that ever devised warre and therefore by Mars himselfe given me for my armes a whole armorie.

Il pranzo del Capitano deve essere di tre piatti di carne: il primo sia di carne d' Hebrei, il secondo di carne di Turchi ed il Terzo di carne di Luterani.[1])

La sua spada fu fabricata da Vulcano.

[1]) Bartoli a. a. O., XXIII.

For commonly I kill by the doozen and have for every particular adversarie a peculier weapon ...	Fa sempre il bravaccio, *l'ammazzasette.*

So sehen wir auch diese lustige Figur, die unter dem sonnigen Himmel Italiens erwachsen ist, Hand in Hand mit ihren Gefährten, wie dem Nekromanten und dem Quacksalber in das merry old England übersiedeln. Dass sie alle dort bald eine behagliche neue Heimat fanden, lehrt uns die spätere Zeit: haben wir uns ihre Gesichtszüge nur recht gemerkt, so werden wir sie noch oft auf unserm Wege, wenn auch in der Kleidung des neuen Vaterlandes wiedererkennen.

I. Verzeichnis der angeführten Litteratur.

V. de Amicis: L' Imitazione latina nella commedia Italiana del XVI secolo. Pisa 1871.

Anselm: Die Celestina-Bearbeitungen (erscheint demnächst).

G. P. Baker: Endymion by Lilly ed. with notes bibliography etc. New York 1894.

F. W. Barthold: Die geschichtlichen Persönlichkeiten in J. Casanova's Memoiren. Berlin 1846.

Ad. Bartoli: Scenari inediti della commedia dell' arte. Florenz 1880.

A. Baschet: Les comédiens italiens à la cour de France sous Charles IX. etc. Paris 1882.

— Nouvelle Biographie générale. Paris 1855 ff.

A. Brandl: Die Quellen des weltlichen Dramas in England vor Shakespeare. Strassburg 1898.

B. ten Brink: Geschichte der englischen Litteratur. II Bd. ed. Brandl. Strassburg 1893.

J. Burckhard: Die Kultur der Renaissance in Italien. 7. Aufl. Leipzig 1899.

G. R. Churchill und Wolfgang Keller: Die lat. Universitätsdramen i. d. Z. der Königin Elisabeth, im Jahrb. d. d. Shakesp.-Gesellsch. XXXIV. Jahrg.

J. P. Collier: The history of English dramatic Poetry and Annals of the Stage. 3 vol.[2] London 1879.

W. Creizenach: Geschichte des neueren Dramas. Bd. 1. Halle 1893.

L. W. Cushman: The Devil and the Vice in the English dramatic Literature before Shakespeare. Morsbachs Studien VI. Halle 1900.

E. Devrient: Geschichte der deutschen Schauspielkunst. 3 Bde. Leipzig 1848.
A. Dieterich: Pulcinella. Leipzig 1897.
— Encyclopaedia Brittannica. Edinburg 1875 ff.
Ersch und Grubers Encyclopaedie. Leipzig 1818 ff.
Fest: Der Miles gloriosus in der französischen Komödie. Erlang. Beitr. XIII.
E. Flügel: Sir Philipp Sidney's Astrophel and Stella etc. Halle 1889.
Gaspary: Geschichte der italienischen Litteratur. 2 Bde. Strassburg 1888.
— Giornale storico della litteratura italiana. vol. IX.
C. Grabau: The Bugbears, im Neuen Archiv. Bd. 98, 99.
Graf: Der Miles gloriosus im englischen Drama. Diss. Rostock 1891/92.
J. W. Hales: The Date of the first english comedy, in: Engl. Stud. Bd. 18. S. 408 ff.
C. C. Hense: John Lilly und Shakespeare im Shakesp.-Jahrbuch VIII.
J. L. Klein: Geschichte des Dramas. Leipzig 1867.
E. Köppel: Studien zur Geschichte der italienischen Novelle in der englischen Litteratur des 16. Jahrhunderts. Strassburg 1892. QuF. 70.
G. Körting: Grundriss der Geschichte der englischen Litteratur. [3]Münster 1899.
F. Landmann: Der Euphuismus, sein Wesen, seine Quelle, seine Geschichte. Diss. Giessen 1881.
Lüders: Prolog und Epilog bei Shakespeare, im Shakesp.-Jahrb. V.
E. Mentzel: Geschichte der Schauspielkunst in Frankfurt a. M. im Archiv für Frankfurter Geschichte und Kunst. Frankfurt a. M. 1882.
E. Meyer: Macchiavelli and the Elisabethan Drama. Weimar 1897 in Litterar. Forschungen von Schick u. v. Waldberg I.
Mezières: Les Prédecesseurs de Shakespeare. Paris 1881.
F. W. Moorman: William Browne, his Brittania's Pastorals etc. Strassburg 1897. QuF. 81.
Murray: The Influence of Italian upon English Litterature during the XVIth and XVIIth cent. Cambridge 1886.

Les Vrayes centuries et Propheties de Maister Michel Nostradamus. Köln 1689.

Percopo und Wiese: Geschichte der italienischen Litteratur. Leipzig 1900.

K. v. Reinhardstöttner: Plautus. Spätere Bearbeitungen plautinischer Lustspiele. Leipzig 1886.

Sandberger: Roland Lassus' Beziehungen zur ital. Litteratur, in der altbayr. Monatsschrift. I. Jahrg. Heft 3.

W. Scherer: Geschichte der deutschen Litteratur. [6]Berlin 1891.

F. E. Schilling: George Gascoigne, in den: Publications of the Univ. of Penns. vol. II.

Schwab: Das Schauspiel im Schauspiel z. Z. Shakespeares. Wiener Beitr. V. 1896.

Sörgel: Die englischen Maskenspiele. Diss. Halle 1882.

K. Steinhäuser: John Lyly als Dramatiker. Diss. Rostock 1884.

Stiefel: G. Chapman und das ital. Drama, im Shakesp. Jahrb. Bd. XXXV.

J. Stow: The Survey of London 1598. London 1633.

Stoppato: La commedia popolare in Italia. Padua 1887.

J. A. Symonds: Shakespeares Predecessors. London 1884.

Tetzlaff: Die Kindergestalten bei den englischen Dramatikern vor Shakespeare und bei Sh. selbst. Diss. Halle 1898.

A. H. Thorndike: The Pastoral Element in the English Drama, Modern Lang. Notes 14.

Thümmel: Der Narr bei Shakespeare, im Shakesp.-Jahrb. Bd. IX.

Tiraboschi: Storia della litt. ital. Mailand 1824.

J. G. Underhill: Spanish Literature in the England of the Tudors. New York 1899.

F. T. Vischer: Shakespeare-Vorträge. I. Bd. Stuttgart 1899.

Ward: A history of English dram. Litteratur. [2]London 1899.

A. v. Weilen: Geschichte des Wiener Theaterwesens. Wien 1899.

Wülcker: Geschichte der englischen Litteratur. Leipzig und Wien 1896.

II. Verzeichnis der angeführten Texte.

Francesco d' Ambra: La Cofanaria. Florenz 1593.

Ag. Argenti: Lo Sfortunato. Venedig 1568.

L. Ariosto: La Cassaria, Il negromante etc. in: opere, Bassano 1771. ders. I Suppositi. Venedig 1551.

Ag. Beccari: Il Sacrifizio. Venedig 1555.

Berni: La Caterina, im Teatro Ital. Antic. vol. X. Mailand 1812.

Bibbiena: La Calandria. Rom 1524.

A third blast etc.: siehe Roxb. Libr.

Giordano Bruno: Il Candelajo in: le opere ital. rist. da P. de Lagarde. Göttingen 1888.

The Bugbears: siehe oben u. Grabau.

Calisto and Melibaea ed. Dodsley-Hazlitt. vol. I.

C. Castelletti: I torti Amorosi. Venedig 1613.

G. Cecchi: Commedie. Florenz 1856.

B. Cellini: Autobiographie, übersetzt v. Göthe, Hempelsche Ausg. Bd. XXX.

Disobedient child: ed. Dodsley-Hazlitt. vol. II.

Giraldi Cinthio: Didone, Gli Antivalomeni: in opere, Venedig 1583.

Damon and Pithias ed. Dodsley-Hazlitt. vol. IV.

Lod. Dolce: La Fabritia, in: commedie, Venedig 1560.

Downfall of Robert Earl of Huntingdon ed. Dodsley-Hazlitt. vol. VIII.

Verlag von **Max Niemeyer** in **Halle a. S.**

Studien
zur
englischen Philologie

herausgegeben
von
Lorenz Morsbach.

8.

Bisher sind erschienen:

I. Heinrich Spies, Studien zur Geschichte des englischen Pronomens im XV. und XVI. Jahrhundert. Flexionslehre und Syntax. 1897. ℳ 8,00

II. Georg Herzfeld, William Taylor von Norwich. Eine Studie über den Einfluss der neueren deutschen Litteratur in England. 1897. ℳ 2,00

III. George J. Tamson, Word-Stress in English. A Short Treatise on the Accentuation of Words in Middle-English as compared with the Stress in old and modern English. 1898. ℳ 4,00

IV. Fritz Roeder, Die Familie bei den Angelsachsen. Eine kultur- und litterarhistorische Studie auf Grund gleichzeitiger Quellen. Erster Hauptteil: Mann und Frau. Mit 1 Abbildung. 1899. ℳ 6,00

V. Otto Schmeding, Über Wortbildung bei Carlyle. 1899. ℳ 10,00

VI. L. W. Cushman, The devil and the vice in the English dramatic literature before Shakespeare. 1899. ℳ 5,00

VII. Erik Björkman, Scandinavian Loan-Words in Middle English. Part I. 1900. ℳ 5,00

Im Druck befindet sich:

VIII. H. S. MacGillivray, The Influence of Christianity on the Vocabulary of Old English. Part I. 1901.

Druck von Ehrhardt Karras, Halle a. S.